XF 1172
200150

F-117

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT
KÖNYVTÁRA

Tomul 20 BUCUREȘTI Nr. 1

1975

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ALEXANDRU AMZULESCU

Membri:

Prof. ALEXANDRU BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; PAUL PETRESCU; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; GEORGETA STOICA; ION TALOȘ; ROMULUS VULCĂNESCU.

Secretar de redacție:
CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul I.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ P O BOX 2001, Calea Griviței nr. 64—66, București, Oficiul poștal 12, România.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„La revue d'ethnographie et de folklore" paraît 2 fois par an. Toutes commandes de l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie seront adressées à: ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P O BOX 2001, 64—66, Calea Griviței, Bucarest, Office postal 12, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 20 — 1975 — Nr. 1

SUMAR

STUDII

STANCA FOTINO — Conceptul de folclor în cercetarea contemporană 3
MIHAI POP — Căluşul 15
TIBERIU ALEXANDRU — Naiul românesc 33
CORNELIU GEORGESCU — Probleme ale clasificării melodiilor instrumentale de joc 49

MATERIALE

GEORGETA MORARU — Contribuţii la studiul portului popular din Cîmpia Brăilei 69

RECENZII

D. CARACOSTEA, *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, E.P.L., 1969, 2 vol. *(Corneliu Bărbulescu)* 91
ION TALOŞ, *Meşterul Manole. Contribuţie la studiul unei teme de folclor european*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973 *(Radu Niculescu)* 93
Bartók Dolgozatok, Bucureşti, Editura Kriterion, 1974 *(Adrian Vicol)* 96

Rev. etn. folc. — tom. 20, nr. 1 p. 1–100, — Bucureşti, 1975

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT KÖNYVTÁRA

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 20 1975 Nº. 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

STANCA FOTINO — Le concept de folklore dans la recherche contemporaine 3
MIHAI POP — « Căluşul » — Moresque roumaine (Lecture d'un texte) 15
TIBERIU ALEXANDRU — La flûte de Pan roumaine 33
CORNELIU GEORGESCU — Quelques problèmes sur la classification 49

MATÉRIAUX

GEORGETA MORARU — Contributions à l'étude de l'habit populaire de la plaine de Brăila 69

COMPTES RENDUS

D. CARACOSTEA, *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, E.P.L., 1969, 2 vol. *(Corneliu Bărbulescu)* 91
ION TALOŞ, *Meşterul Manole. Contribuţie la studiul unei teme de folclor european*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973 *(Radu Niculescu)* 93
Bartók Dolgoz atok, Bucureşti, Editura Kriterion, 1974 *(Adrian Vicol)* 96

CONCEPTUL DE FOLCLOR ÎN CERCETAREA CONTEMPORANĂ

STANCA FOTINO

Se obişnuieşte ca studiile de folcloristică generală să se deschidă cu o definiţie a domeniului, cu o delimitare a conceptului, cu o ierarhizare istorică a disciplinei.

Asupra acestui punct iniţial — de definire a conceptului — ne oprim în consideraţiile ce urmează, deoarece ele sînt provocate acum de o împlinire de vîrstă, vîrstă nu doar a institutului de cercetări, ci a însăşi cercetării, pentru că anii pe care îi numără azi institutul sînt anii unei concepţii, anii unei îmbogăţiri de cunoaştere.

Institutul de etnografie şi folclor (azi Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice) a împlinit anul trecut 25 de ani. Aceştia vin în continuarea unor mai vechi preocupări, care se constituie în istorie a folcloristicii româneşti. Momente ale acestei istorii, unele dintre ele se suprapun în mare parte istoriei noastre literare, altele interferează cu primii paşi ai interesului ştiinţific.

Vîrsta ultimilor 25 de ani ai cercetării reprezintă etapa de definire tot mai desluşită a domeniului ştiinţific al folclorului şi al angrenajului lui în contextul de gîndire ştiinţifică contemporană. Această vîrstă nu se confruntă cu nimic din ceea ce au clădit vîrstele anterioare, ci se sprijină pe ele, le interpretează, le îmbogăţeşte şi le valorifică. Ea păstrează ca momente de istorie a ei tot ce a cunoscut : de la conceperea folclorului ca poezie (momentul V. Alecsandri) pînă la ideea de cultură populară (B.P.Hasdeu) ; de la preponderenţa valorii artistice (viziunea romantică, de pildă) la cuprinderea folclorului în axele istoriei şi filologiei (către sfîrşitul secolului trecut şi prima parte a secolului nostru) etc.

Nu ne propunem trecerea în revistă a tuturor acestor etape, ci vom aminti doar, ca un preambul al etapei pe care o marcăm acum, pe cei ce o premerg imediat şi care se conturează în „şcoală" a cercetării.

Vom începe cu menţionarea lui Ovid Densusianu — creator de şcoală folcloristică în secolul nostru [1], şcoală al cărei manifest îl constituie studiul

[1] Mihai Pop, *Cercetările interdisciplinare şi studiile de poetică şi stilistică în teoria folcloristică a lui Ovid Densusianu*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 11, 1966, nr. 5—6, p. 443—450 ; Radu Niculescu, *Ovid Densusianu şi actualitatea exegezei Mioriţei*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 6, p. 431—454.

Rev. etn. folc., tom 20, nr. 1, p. 3—13, Bucureşti, 1975.

Folclorul. Cum trebuie înțeles[2]. Enunțînd scopul cercetării creației populare, O. Densusianu enunță și conceptul de folclor în înțelesul pe care i-l acordă : „să ne dea icoana sufletească întreagă a unui popor, tot ce-l impresionează și-i stăpînește gîndul, tot ce călăuzește viața lui de fiecare zi, de fiecare clipă [...]. Să ne arate cum se resfrîng în sufletul poporului de jos diferitele manifestații ale vieții, cum simte și gîndește el sub influența ideilor, credințelor, superstițiilor moștenite din trecut, fie sub aceea a impresiilor pe care i le deșteaptă împrejurările de fiecare zi"[3]. Dar, pentru a cunoaște acest complex de fapte, cercetarea de folclor trebuie să cuprindă și aspectul de contemporaneitate, să alăture materialului propriu-zis „tot ce dînsul [țăranul] exprimă prin grai, tot ce alcătuiește judecata lui asupra diferitelor împrejurări în care trăiește, tot ce crede el despre actualitate" [4]. În felul acesta, conceptul de folclor parcurge acum distanța de la fapt tradițional la alăturarea de acesta a noi creații, a elementului contemporan.

Folcloristica se definește din ce în ce mai precis ca o știință, căreia i se conturează metode, termeni, coordonate. Așa înțeles, folclorul — ca obiect de studiu științific — pune noi probleme în cunoașterea lui. D. Caracostea afirmă : „Știința e un corp de cunoștințe organizate. Pentru a putea stăpîni multilateralitatea faptelor și problemelor indicate, este nevoie de altceva : mai mult decît exacta pătrundere a fiecărei creațiuni, avem nevoie de concepte coordonatoare și de un sistem de relațiuni cerut de natura materialului, așa încît fiecare accent, motiv, imagine, să se încadreze în chip firesc în viziunea poporană" [5].

În faptul contemporan intrînd și aspectul fenomenologic de creație, existență și circulație, folcloristica română umple conceptul de folclor cu întreaga lui ambianță de fenomen, asupra căruia se proiectează acum și un punct de vedere sociologic, alături de cele literar, istoric, filologic. Odată cu aceasta se direcționează cercetarea folclorului ca fenomen sincretic, ca sistem al coordonatelor text, muzică și dans. În acest moment se impune numele lui Constantin Brăiloiu [6].

În cercetarea folclorică de azi aceste momente rămîn piloni ai cunoașterii domeniului de studiat, după cum afirmă Mihai Pop : „În orientarea teoretică și metodologică a cercetărilor și a altor lucrări ce s-au făcut [...] ne-a fost deosebit de utilă experiența școalei filologice a lui O. Densusianu, a metodei și tehnicii practicate de C. Brăiloiu în culegerea folclo-

---

[2] București, ed. I, 1910; ed. II, 1937.

[3] Ovid Densusianu, *Flori alese din cîntecele poporului. Viața păstorească în poezia noastră populară. Folclorul. Cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului*, ediție îngrijită și prefațată de Marin Bucur, București, E.P.L., 1966, p. 43—45.

[4] *Ibidem*, p. 44.

[5] Dimitrie Caracostea, Ovidiu Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, București, Editura Minerva, 1971, p. 19—20.

[6] Constantin Brăiloiu, *Arhiva de folclor a Societății compozitorilor români: Schiță a unei metode de folclor muzical*, Extras din „Boabe de grîu", an. II, (1931), nr. 4; despre : v. Emilia Comișel, *Aportul lui Constantin Brăiloiu în dezvoltarea folcloristicii muzicale românești*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 11, 1966, nr. 5—6, p. 505—518; Florin Georgescu, *Valoarea contribuției științifice a lui Constantin Brăiloiu raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 13, 1968, nr. 4, p. 299—308; Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 13, 1968, nr. 6, p. 457—480; Lucilia Georgescu, *Constantin Brăiloiu, întemeietor și conducător al Arhivei de folklore a Societății compozitorilor români*, idem, p. 487—502; Nicolae Rădulescu, *Constantin Brăiloiu și cercetarea comparativă a folclorului muzical*, idem, p. 503—516.

rului muzical, preocupările de sistematizare tipologică ale lui D. Caracostea, interesul arătat de I. Muşlea documentului folcloric inedit şi înţelegerea largă a fenomenelor de cultură populară pe care folcloristica română a căpătat-o în colaborarea interdisciplinară din cadrul monografiilor de sociologie rurală întreprinse de şcoala sociologică din Bucureşti, sub conducerea lui D. Gusti" [7].

O serie de folclorişti — nume prestigioase ale cercetărilor actuale — continuă aceste valoroase linii de concepţie tradiţională. Ne gîndim la Ovidiu Bîrlea, Adrian Fochi, I.C.Chiţimia, Ov. Papadima, Gh. Vrabie etc.

Desfăşurîndu-şi activitatea de folclorist în acest context de orientare, Mihai Pop continuă începuturile studiilor sale la şcoala pragheză, prin noile coordonate ale ştiinţei contemporane, îndrumînd cercetarea folcloristică românească din ultimii ani în însuşirea, preluarea şi valorificarea ideilor teoretice şi metodologice ale curentelor şi şcolilor moderne.

Conceptul de folclor a cîştigat noi valenţe, noi interpretări, noi coordonate interne şi de legătură cu altele ale unor ştiinţe înrudite, în cercetarea ultimilor ani, cercetare pe plan mondial şi naţional.

S-a statornicit dubla poziţie a faptelor folclorice — *tradiţional-contemporan* — , care îndrumă cercetarea spre două căi : „cercetările urgente, menite să salveze acele bunuri ale folclorului tradiţional ce n-au dispărut încă sau nu s-au transformat cu totul, şi cea a cercetării fenomenelor contemporane, de adaptare a folclorului la condiţiile vieţii societăţii industriale" [8]. Deci procesul mediator al celor două ipostaze se include el însuşi în conceptul de folclor, însemnînd dinamica acestuia. Expresia acestei dinamici se află în schimbarea calităţii termenilor principali de definire — de la termeni care indică trăsături la alţii de opoziţie binară care indică procese. Procesul mediator amintit implică adaptări şi în funcţionarea faptelor de folclor — exprimată în opoziţia *activ / pasiv*, în contactul cu creatorii şi beneficiarii lor — exprimat în opoziţia *creator / consumator de cultură*, în descifrarea codului lor ca fapte comunicate — în care funcţionează opoziţia *insider / outsider*. În cadrul acestui proces care se desfăşoară în condiţii sociale modificate, atenţia cercetătorului de folclor se deplasează şi spre reconsiderarea termenilor-criterii de definire a faptului folcloric. E de văzut cum şi în ce măsură rămîn coordonate de definire criteriile clasice. Anonimatul îşi pierde din semnificaţie în contextul în care conştiinţa paternităţii prin afirmarea mediată de mijloacele de mass-media creşte ; însăşi preluarea voită şi intensă de produse vehiculate de aceste mijloace desfiinţează în parte necunoaşterea pe care o presupune anonimatul. La fel, cadre tot mai laxe mărginesc caracterul colectiv. Afirmarea individualităţii — proces care se intensifică în prelungirea conştiinţei de care vorbeam — este un semn al acestei realităţi. Pe de altă parte, ştergerea treptată a spaţiilor de hotar între colectivităţi, comunicarea înlesnită din ce în ce mai mult sărăcesc ca semnificaţie definitorie caracterul colectiv. Oralitatea este şi ea restrînsă de putinţa cres-

[7] Mihai Pop, *Corpus-ul folclorului românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 14, 1969, nr. 3, p. 171.

[8] Mihai Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 16, 1971, nr. 5, p. 351.

cîndă de utilizare şi a mijloacelor de comunicare non-orale. Şi fenomenul creaţiei individuale scrise[9], ca şi abordarea surselor scrise în informare — la indivizii spaţiilor folclorice — fac ca oralitatea, ca şi celelalte, să funcţioneze mai mult ca trăsătură decît ca criteriu exclusiv definitoriu. Cu toate acestea sînt studii care menţin pe prim loc importanţa acestui criteriu : „The twenty-one concise definitions [ale conceptului de folclor] contained in the first volume of the *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* reflect some of this diversity. Perhaps the most common criterion for definition is the means of the folklore's transmission. Specifically, folklore is said to be or to be *in* oral tradition" [10].

Însăşi noţiunea pomenită anterior de „spaţiu folcloric" capătă azi noi aspecte. Spaţiul nu mai e cel pe care ne-am obişnuit să-l avem în vedere („the traditional villages [...] have today almost disappeared in Romania as compact unities" [11]) ; spaţiu de posibilă manifestare folclorică de acelaşi tip devine atît satul, cît şi oraşul, spaţiul dintre ele, deoarece mişcarea de populaţie nu se mai opreşte la marginea oraşului, ca zonă de interferenţă sat-oraş.

De aceea, dacă definim folclorul după criteriile existente în cercetarea folclorică devenită clasică, putem „emite ipoteza existenţei, la două extreme, a folclorului tradiţional al societăţii rurale autarhice şi a folclorului bun de consum al societăţii industriale de astăzi" [12]. Dar, dacă se schimbă perspectiva asupra acestor acte culturale, cele două ipostaze nu ar mai fi poate la extreme, ci în prelungire, în concomitenţă, ar fi poziţii ale uneia şi aceleiaşi realităţi.

Sînt acestea numai cîteva date pentru a explica necesitatea în studiu a abordării unor planuri diferite, a unor aspecte care diversifică unitatea „folclor". Se impune în definirea acestuia — şi este ceea ce studiile ultimilor ani îşi propun — „necesitatea de a defini statutul folclorului în diferite ipostaze" [13]. Şi pentru aceasta, concepte şi metode din cercetarea extra-folclorică devin din ce în ce mai utile. Se proiectează asupra folclorului puncte de vedere furnizate de alte ştiinţe.

Dacă amintim cîteva atitudini pe care cercetarea românească de dată recentă le ia în studiul folclorului, ne vom da seama că obiectul analizei se conturează într-un concept continuator al celui tradiţional, dar nuanţat şi îmbogăţit în semnificaţii.

Cercetărilor de etnologie, ştiinţă care „étudie la culture des milieux populaires, la culture populaire" [14], folclorul le este azi obiect, dar folc-

---

[9] Constantin Brăiloiu, *Poeziile soldatului Tomuţ din războiul 1916—1918*, Bucureşti, 1944 ; Stanca Fotino, *Un fenomen cultural contemporan* : *„Poezia ocazională"*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 17, 1972, nr. 5, p. 413—425 ; Constantin Eretescu, *Un caz singular de creator popular* : *Ambrose Moga*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 19, 1974, nr. 2, p. 153—170.

[10] Alan Dundes, *The Study of Folklore*, University of California at Barkeley, 1965, cap. *What is Folklore?*, p. 1.

[11] Mihai Pop, *The Educational Role of Folk Culture Language*, în *Festschrift Matthias Zender*, Studien zur Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte, Bonn, Ludwig Röhrscheid Verlag, 1972, p. 823.

[12] Mihai Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, art. cit., p. 351.

[13] Idem, p. 351.

[14] Mihai Pop, *Problèmes généraux de l'éthnologie européenne*, în *Actes du Premier congrès international d'éthnologie européenne*. Séances plénières, Paris, 1973, p. 44.

lorul în accepţia pe care Mihai Pop o denumeşte prin „cultură non-gramaticalizată" [15]. Termenul înlocuieşte pe cel de „cultură orală", acesta fiind azi parţial impropriu şi parţial insuficient. El rezulta dintr-un unghi de vedere — acela al opoziţiei oral / non-oral referitoare la modul de existenţă, de manifestare al faptului folcloric. Dar se dezvăluie în cercetarea etnologică o nouă opoziţie, care se impune ca o caracteristică vizînd un statut al limbajului folcloric în comunicare între *insider*-i prin codul propriu. Acest cod — cu unităţi care se obiectivează în fapte folclorice — se supune opoziţiei *gramaticalizat / non-gramaticalizat.* Obiectul disciplinei noastre este în acest caz „la partie de la culture européenne que les insiders des groupes sociaux qui les pratiquent ne peuvent s'expliciter, c'est-à-dire la partie de la culture de la société préindustrielle et de la société industrielle qui n'a pas atteint la conscience théorique des codes employés par différents langages dans lesquels elle est exprimée et qui n'a pas élaboré la grammaire de ces langages, quoique cette grammaire existe et qu'elle soit employée utilement" [16].

Faptele culturii non-gramaticalizate sînt — la nivelul noii accepţiuni — regăsirea, cu funcţii şi semnificaţii corespunzătoare, a unităţilor folclorice. Sau, răsturnînd termenii, unităţile folclorice se ordonează la nivelul de înţelegere etnologic într-un sistem de fapte proprii culturii non-gramaticalizate. Ele sînt „textes, dans la plus large acception de ce terme. Nous considérons texte non seulement un fait de littérature orale présenté par un texte effectif, mais aussi une coutume dans sa totalité, une occupation, un procédé technique, ainsi que les costumes ou les outils considérés non pas dans leur matérialité, mais dans leur fonctionnalité" [17]. Nivelului de generalizare şi abstractizare a unităţilor sistemului cultural — obiect al cercetărilor noastre — îi corespunde această noţiune operaţională de „text" care include fenomenul funcţionalităţii lui, acesta devenind numitorul comun de semnificaţie care ordonează unităţile în cuprinsul sistemului. Mergînd în această direcţie, sistemul dezvoltă două compartimente de organizare internă a culturii. Într-unul se ordonează „textele", în celălalt normele şi regulile care le guvernează sau gramatica. I. M. Lotman propune ca primul să cuprindă ceea ce s-ar numi „cultura textelor" şi al doilea „cultura gramaticii" [18].

Mergînd mai departe şi corelînd datel e obţinute pînă acum cu principiile analizei semiotice [19], facem un nou pas pe linia abstractizării şi generalizării termenilor cu care operăm şi vom spune că „textele" sînt „semne" ale sistemului culturii de care vorbim. Fiecare semn în parte este obiectivarea sistemului căruia îi aparţine. La acest nivel s-a spus că „les investigations ethnologiques européennes cherchent à découvrir quelle

---

[15] *Ibidem*, p. 44.

[16] *Ibidem*, p. 44.

[17] *Ibidem*, p. 45.

[18] I. M. Lotman, *Stati' po tipologii kultury*, Tarti, 1970, p. 36—37, apud Mihai Pop, *Problèmes généraux...*, p. 44.

[19] Sanda Golopenţia-Eretescu, *Probleme semiotice în cercetarea folclorului*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom 16, 1971, nr. 2, p. 117—122; Radu Niculescu, *Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare orale*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 1, p. 11—30.

est la signification de ces signes" [20]. Odată cu aceasta se ajunge la raporturile între semnificaţii, deci pe linia descifrării gramaticii care ordonează şi guvernează semnele. Revine cercetătorului să elaboreze teoretic gramatica pe care o folosesc, dar nu o cunosc *insider*-ii, gramatică a sistemului lor de semne, a raportului dintre limbaje şi realizarea mesajelor. Prin aceasta ne apropiem de logica limbajelor. Claude Lévi-Strauss vorbeşte despre „logica sensibilului", ca o logică a concretului, care îşi are reguli proprii necoincidente cu ale logicii noastre, dar prin aceasta nu mai puţin riguroasă. Ea există deşi nu are conştiinţa propriei ei conştiinţe[21]. Deja se poate remarca la ce distanţă se situează cercetătorul care îşi propune descrierea acestei logici — deci care se situează pe aceste poziţii în studierea „folclorului" — de cel care enunţa ca scop consemnarea observaţiilor de psihologie a purtătorilor de mesaje folclorice.

Ajuns în faţa descrierii de logică ce guvernează limbajele, cercetătorul modern are nevoie de instrumente. Sistematizarea materialului se serveşte din ce în ce mai mult de instrumentul limbajului matematic. Limbajul matematic este cel care exprimă modele care se vor descifra, modele care definesc categorii ale culturii studiate [22].

În intenţia modelatoare, folcloristul se apropie de antropologia culturală [23], care consideră „cultura as the patterns of behaviour, rather the behavior itself" [24]. Judecate din perspectiva antropologiei culturale, faptele folclorice îşi găsesc un loc anume. George Peter Murdock, de pildă, introduce în clasificarea faptelor aflate în cercetarea antropologică muzica, dansul şi literatura — ca arte ; apoi o categorie aparte o constituie relaţiile interpersonale, o alta instituţiile familiale etc. [25], punct de vedere pe care îl adoptă şi folcloristul modern. Se urmăreşte în cercetarea folclorului, ca relaţie text-context, studierea problemelor de structură socială, structură familială, structură de grupuri sociale etc., toate constituindu-se în semne ale sistemului semiotic al unor manifestări ceremoniale. Din această perspectivă, cercetătorul muzicii populare, de exemplu, se deplasează spre studiul antropologic al muzicii, care încearcă unirea disciplinelor antropologie şi muzică. Această apropiere antropologică înseamnă mai mult cercetarea *folosirii muzicii* decît analizele formale

---

[20] Mihai Pop, *Problèmes généraux...* , p. 46.

[21] Claude Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică. Totemismul azi*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1970.

[22] Ofelia Văduva şi Ion Văduva, *Statistica matematică, instrument de cercetare etnologică*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 17, 1972, nr. 1, p. 31—40 ; Tudor Bălănescu, *Studiu matematic comparativ al unor variante ale baladei Miorița*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom 18, 1973, nr. 2, p. 113—134 ; Stanca Fotino şi Solomon Marcus, *Gramatica basmului* (I), în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 4, p. 255—278, şi *Gramatica basmului* (II), în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 5, p. 349—364.

[23] William R. Bascom, unul dintre marii folclorişti antropologi, consideră că folclorul aparţine unei ramuri a antropologiei, numită antropologie culturală ; v. *Folklore and Anthropology*, în „Journal of American Folklore", vol. 66 (1953), p. 283—290.

[24] Alan Dundes, *Every Man his Way*, New Jersey, Readings in Cultural Anthropology, 1968, p. 157.

[25] George Peter Murdock, *An Outline of Cultural Materials*, în Alan Dundes, *Every Man his Way*, p. 160—179.

ale muzicii înseşi [26]. Distincţia între formă şi funcţie este importantă din punct de vedere antropologic. Această dihotomie — relaţia text-context — poate fi găsită în cele mai multe dintre disciplinele antropologiei culturale [27]. Dar la fel de evidente sînt raporturile antropologiei cu folclorul şi pentru antropolog, pentru că „folklore to the anthropologist is one of the important parts that go to make up the culture of any given people. It is important, if only because it is one of the universals ; that is, there is no known culture which does not include folklore. [...] Folklore is a bridge between literate and nonliterate societes. [...] Any ethnographic study which does not consider folklore can be only a partial and incomplete description of the culture as a whole" [28] şi : „Folklore thus is studied in antropology because it is a part of culture. It is a part of his social heritage. It can be analyzed in the same way as other customs and traditions, in terms of interrelations with other aspects of culture" [29].

Ca fapt de cultură, actul folcloric este şi un act de comunicare, ceea ce îl face apt de luat în considerare în termenii lingvisticii moderne, ai teoriei informaţiei. S-a vorbit de emiţători şi receptori în raport cu opoziţia *insider / outsider* şi astfel s-au definit termenii extremi ai actului de comunicare folclorică ; s-au analizat texte ca mesaje, la rîndul lor fiecare ca obiectivare a categoriei în cadrul căreia acestea sînt semne, şi s-au descifrat codurile comunicării. Cultura orală este un sistem coerent al diferitelor coduri, ca semne care au în acest sistem propria lor semnificaţie, dar fiecare mesaj, ca un întreg semn, are de asemenea propria lui semnificaţie. Această polisemie este limitată la nivelul la care apare fiecare semn [30].

Dar cercetarea folclorică îşi păstrează entitatea pentru că — şi lucrul a fost spus nu o dată — „nu este vorba de transferul mecanic al principiilor şi metodelor lingvisticii asupra cercetării literare sau — să extindem — folclorice, în general, ci de valorificarea modului de gîndire şi a conceptelor lingvistice moderne în elaborarea unei metode proprii de cercetare, poate de constituirea unei gramatici a poeziei" [31] şi, în cadrul ei, „a gramaticii literaturii orale" [32] şi „vom realiza o gramatică ce nu va reproduce gramatica limbii, ci va constitui un sistem coerent de core-

---

[26] Anca Giurchescu, *Cercetarea contextuală a dansurilor populare*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 15, 1970, nr. 1, p. 21—28; Iosif Herţea, *Preliminarii la studierea sistemului educaţional al tradiţiei folclorice aplicat muzicii instrumentale*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 19, 1974, nr. 3, p. 179—188.

[27] Alan Marriam, *Purposes of Ethnomosicology : An Anthropological View*, în vol. Alan Dundes, *Every Man his Way*, p. 343—352.

[28] William R. Bascom, *Folklore and Anthropology*, în Alan Dundes, *The Study of Folklore*, op. cit., p. 26.

[29] *Ibidem*, p. 28.

[30] Mihai Pop, *The Educational Role....*, op. cit., p. 825.

[31] De care vorbeşte Roman Jakobson, *Poesie der Gramatik und Gramatik der Poesie*, în *Mathematik und Dichtung*, München, 1965, p. 21—37.

[32] Mihai Pop, *Caracterul formalizat al creaţiei orale*, în „Secolul 20", nr. 5, 1967, p. 155. Afirmaţia făcută în 1967 azi poate fi întregită cu argumente ce ţin de realizări efective în demersurile indicate de ea. Cercetări în acest sens vor fi făcute, determinări de legi şi raporturi gramaticale de categorii folclorice au fost aplicate. În cursul prezentului studiu vom menţiona — cînd discuţia o va cere, ca şi pînă acum — unele dintre ele. Neputînd a le cita în totalitate, ele vor apărea cu funcţie de exemplificare. Dealtfel, spaţiul este prea restrîns pentru a încerca un tablou exhaustiv al cercetării româneşti contemporane, şi nu aceasta a fost intenţia noastră.

laţii între elementele pertinente ale fiecărui mod de expresie al creaţiei noastre populare" [33].

Revenind la ideea de desprindere a modelelor — ca una din direcţiile de cercetare prin care se caută stabilirea şi definirea de categorii ale folclorului —, se deschide un capitol care în preocupările noastre din ultimii ani a ocupat o poziţie şi nu a fost lipsit de rezultate [34]. Este vorba de cercetarea structuralistă [35]. Ca orice cod, codul de comunicare al faptelor de foclor este un sistem structurat. Nu e cazul aici să insistăm asupra metodei, cu atît mai mult cu cît ne-am propus nu expunerea de date metodologice, ci de noi puncte de vedere pentru definirea conceptului de folclor. De aceea, să menţionăm aportul în acest sens al demersului structuralist: „Aplicînd analiza structuralistă diferitelor categorii folclorice, diferitelor strategii ale actului de comunicare, vom ajunge la o nouă sistematizare a datelor de care dispunem, la o mai exactă stăpînire a lor, ne vom apropia cu încă un pas de cunoaşterea obiectivă a realităţii folclorice" [36]. Cunoaşterea gramaticii unei categorii permite realizarea unei noi sistematizări şi a unei tipologii categoriale structurale, bazată pe modele formalizate. Se obţine în acest fel o cunoaştere sincronică a domeniului pe care îl discutăm. Importanţa cercetării structuraliste s-a afirmat că merge dincolo de aportul evident în cuprinsul folclorului: „Some of the patterns in folklore may be found in nonfolkloristic materials. Folklore, one must remember, is after all just one part of human culture. [...] The point is that folklore, because of its excessivelly rigid adherence to recurring forms and themes.

---

[33] Mihai Pop, *Realizări şi perspective în folcloristica românească*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 15, 1970, nr. 1, p. 8.

[34] Printre studiile în sens structuralist ale cercetătorilor noştri, sînt: Radu Niculescu, *Constante în structura cîntecului epico-liric din Transilvania, Crişana şi Maramureş. Cîntecul lui Vălean*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, E.P.L., 1966, p. 114—163; Mariana Kahane, *Un aspect al legăturii dintre text şi melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 11, 1966, nr. 2, p. 123—152; Mihai Pop, *Metode noi în cercetarea structurii basmului*, în *Folclor literar*, Timişoara, 1967, p. 6—12; Stanca Fotino, *Modelare în basmul fantastic*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 14, 1969, nr. 4, p. 315—329; Constantin Eretescu, *Noţiunea de metamorfoză în folclor*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 15, 1970, nr. 2, p. 121 — 132; Mihai Pop, *La poétique du conte populaire*, în „Semiotica", an. II, 1970, nr. 2, p. 117 — 127; Stanca Fotino, *Aspecte structurale ale liricii populare de înstrăinare*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 16, 1971, nr. 1, p. 61—70; Al. I. Amzulescu, *Modelul funcţional al eposului eroic românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 16, 1971, nr. 3, p. 189—206; Al. I. Amzulescu, *Modelul actanţial al eposului eroic românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 16, 1971, nr. 4, p. 267—282; Paul Simionescu, *Implicaţii structuraliste ale isogramei etnologice*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 16, 1971, nr. 6, p. 437—480; Adrian Vicol, *Aspecte ale relaţiilor text-melodie în cîntecele epice româneşti*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 17, 1972, n. 2, p. 107—144; Ligia Bîrgu-Georgescu, *Distribuţia — analiza distribuţională, premisă pentru o metodă de clasificare a liricii populare româneşti*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 2, p. 107—117; Al. I. Amzulescu, *Structura baladei familiale*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 19, 1974, nr. 2, p. 87—94; Cornel Georgescu, *Probleme ale clasificării melodiilor instrumentale de joc*, în curs de apariţie la „Revista de etnografie şi folclor".

[35] Structura textului a fost cel mai adînc cercetată pînă acum în poetica basmului. Ideea iniţială este considerarea textului narativ ca discurs, care poate fi descompus în unităţi minimale, aflate în diferite relaţii de determinare cauzală (V. I. Propp, Cl. Brémond, T. Todorov, G. Greimas etc.); pe plan paradigmatic se grupează în perechi de termeni corespondenţi (A. Dundes, M. Pop etc.).

[36] Mihai Pop, *Realizări şi perspective...*, p. 7.

makes excellent source material for those interested in discovering principles contralling human culture generally" [37].

Încheiem — fără a epuiza — aceste referinţe prin care urmărim a defini conceptul pe care ni-l formăm azi în ceea ce priveşte folclorul, cu o ultimă aproximare — cercetarea semantică a faptelor de folclor. Aceasta regrupează rezultatele obţinute în direcţia definirii unui sistem de gîndire ordonator al folclorului, fapte şi fenomene, al concretului avut în vedere în antropologia structurală [38].

Trebuie amintit un sector de cercetare care nu a fost neglijat în anii din urmă şi care a abordat diferite probleme în viziunea unei metodologii înnoite. Este vorba de analizele poetice şi stilistice ale textelor de literatură populară, analize în care se disting „trei planuri fundamentale. Primul plan, stabilirea structurii compoziţionale a poeziei. [...] Al doilea plan al cercetării poetice îl constituie planul versului. [...] Studiul cuvîntului constituie al treilea plan al cercetării poetice" [39].

Legăturile folclorului cu alte discipline, care sînt furnizoare a tot atîtor posibilităţi de conturare a lui, îl obligă ca participant în studierea interdisciplinară: „În cazul specific al cercetărilor de cultură populară, obiectul însuşi, combinaţie inextricabilă de esenţe, reclamă din capul locului o abordare combinată" [40]. Contactele interdisciplinare nu ştirbesc autonomia disciplinei. Mihai Pop vorbeşte despre cercetarea interdisciplinară care nu înseamnă asimilarea etnologiei la alte discipline — sociologie, psihologie socială etc. —, dar să i se asimileze rezultatele teoretice şi metodologia, tehnicile de lucru ale altor discipline, mai ales ale ştiinţelor fundamentale: logica matematică, matematica, teoria comunicaţiei şi lingvistica. Cel mai avansat contact este al etnologiei cu antropologia socială, cu cercetările structuraliste din domeniul antropologic [41].

Nu am atins — în mod voit — pînă aici mult discutata pereche de termeni „artă populară" — „artă cultă", ea fiind una invocată cel mai adesea în cercetarea folclorică. O facem în încheiere pentru că şi aceasta se nuanţează şi se pluridimensionează în concepţia noastră actuală, lărgindu-şi gama de opozanţi, prin noi elemente referenţiale: „Dacă este să închipuim ideal folclorul ca dat ontologic sub forma modelului verbal « fond de bunuri culturale, spirituale, literare, muzicale, coreice, praxice — elaborate *spontan* şi *nonreflexiv*; caracterizat de *structuri tradiţionale* în toţi parametrii; existînd real *numai ca act performativ* al unui interpret dat, consacrînd totdeauna o nouă *variantă* a datului preexistent şi transmiţîndu-se numai *prin performanţă* altor interpreţi potenţiali; păstrat ca virtualitate *numai în memorie*; colectiv prin acceptarea generală în cadrul colectivităţii (cu respective limitări — după specie — pe categorii de vîrstă, sex, condiţie socială) şi prin prelucrarea în condiţii diverse (după

---

[37] Alan Dundes, *The Study of Folklore*, cap. *Form in Folklore*, p. 127—128.

[38] În acest sens, Sanda Golopenţia-Eretescu, *Analiza semantică a poeziei folclorice*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 11, 1966, nr. 2, p. 108—122.

[39] Mihai Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în *Studii de poetică şi stilistică*..., p. 41—47; în acest sens, studiile: Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*, *ibidem*, p. 48—68; Monica Brătulescu, *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, *ibidem*, p. 81—93.

[40] Radu Niculescu, *Deschiderea interdisciplinară — imperativ al stadiului actual al cercetărilor de cultură populară*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 4, p. 311.

[41] Mihai Pop, *Problèmes généraux*..., p. 60.

gen, împrejurări etc.) de către serii de interpreți indefinite a aceluiași text eventual *anonim* ca o consecință — la durată corespunzătoare, necesară — a celorlalte trăsături laolaltă », modelul ideal a ceea ce e numit « artă cultă » va fi articulat din formulările antinomice ale fiecăreia din propozițiile modelului folcloric" [42].

Studiile de etnografie românească nu au intrat în discuția noastră. Trebuie însă să menționăm că domeniul a parcurs cam aceleași etape, fără ca să apară simptomele unor preocupări susținute și generalizate de același fel. Spațiii de teoretizare mai amplă sînt acoperite de studiile lui Romulus Vulcănescu[43].

★

Dacă am izbutit în paginile de față sugerarea schimbărilor calitative incontestabile pe care cercetarea folclorică contemporană la noi le trăiește în conturarea domeniului-obiect, fără a fi discutat numeroase alte aspecte — de metodologie și metodică, de culegeri și studii monografice, de clasificare și tipologizare —, înseamnă că am definit, desigur parțial, și vîrsta celor 25 de ani ai Institutului de studii etnologice și dialectologice.

LE CONCEPT DE FOLKLORE DANS LA RECHERCHE CONTEMPORAINE

L'étude — écrite à l'occasion de l'accomplissement de 25 ans d'existence de l'Institut d'éthnographie et de folklore — se propose de détacher le contenu du concept de folklore, propre pour l'étape contemporaine de nos recherches, contenu qui détermine le but et la méthodologie de l'étude folklorique actuelle.

En continuant les lignes valeureuses de la science folklorique roumaine « classique », l'âge d'aujourd'hui de notre recherche se propose de définir un domaine scientifique, celui du folklore et de son système relationel dans le contexte des sciences contemporaines.

Les aspects historiques de la définition du domaine sont seulement mentionnés, constituant un devoir pour nous de ne pas aborder le concept contemporain sans noter l'apport d'Ovid Densusianu, de D. Caracostea, de C. Brăiloiu.

Pour arriver au concept contemporain du folklore, nous avons discuté les termes-critères : traditionnel-contemporain, actif-passif, créateur-consommateur de culture, insider-outsider. On remarque que le contenu de ces termes change ; on considère moins les traits caractérologiques, l'intérêt revenant plutôt au procès. Les termes utilisés pour définir le folklore — l'anonimat, le caractère colectif, et celui oral — deviennent insuffisants pour la réalité contemporaine et nous avons essayé de montrer la necessité de leur changement. Ainsi, on passe, par exemple, aujourd'hui dans le contexte des recherches d'éthnologie, du concept de culture orale à celui de culture nongrammaticalisée, concept défini par le Prof. Mihai Pop.

---

[42] Radu Niculescu, *Perspectiva autenticului. Considerații critice asupra cercetărilor de folclor*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 17, 1972, nr. 5, p. 358.

[43] Romulus Vulcănescu, *Etnologia juridică*, București, Editura Academiei R.S.R., 1970.

Dans le système de l'étude sémiotique, on arrive, après, aux unités de cette culture comme signes et à la grammaire du système des signes. Celle-ci, a son tour, offre la possibilité d'étudier le fonctionnement d'une logique des langages. Comme instruments pour la systématisation du matériel ordonné de cette manière, on arrive à l'utilisation du langage mathématique.

Une autre direction dans l'étude du folklore, avec des résultats en ce qui concerne sa définition, est celle modélatoire, qui approche le folkloriste de l'anthropologie culturelle.

Mais le fait folklorique est aussi un acte de communication, ce qui le fait objet pour l'étude à l'aide des méthodes de la linguistique moderne, de la théorie de l'information.

Le code folklorique — comme les autres codes — est un système structuré, ce qui a attiré l'attention sur la possibilité de la recherche structuraliste des faits de folklore.

Enfin, la recherche sémantique des faits de folklore doit être mentionnée comme utile pour la définition d'un système ordonateur du folklore.

On discute, après,l'étude interdisciplinaire appliqué a notre domaine.

De notre étude, qui a eu comme but la detérminaison du concept de folklore tel qu'il est comprit et utilisé par la recherche contemporaine, a résulté le rôle du Prof. Mihai Pop dans l'orientation des nouvelles méthodes et instruments d'ouvrage pour le folkloriste d'aujourd'hui.

CĂLUŞUL

(Lectura unui text)

MIHAI POP

Cultura populară românească tradiţională pe care obişnuim să o numim de tip folcloric, ca şi toate culturile negramaticalizate[1], se exprimă printr-o seamă de texte în sensul cel mai larg pe care putem să-l acordăm termenului text[2].

Un text folcloric, act de comunicare, mesaj închegat cu început şi sfîrşit marcat şi cu structură proprie supralingvală, poate fi realizat numai cu ajutorul limbajului verbal. Este cazul textelor orale simple, al adagiilor, proverbelor, ghicitorilor. Dar de îndată ce limbajului verbal i se adaugă alte mijloace de expresie, limbaj mimic şi gestual ca în cazul basmelor, textul devine mai complex. Complexitatea lui creşte pe măsura implicării unor noi limbaje, de pildă muzical sau cinetic, ca în cazul cîntecelor şi dansurilor. În cazul riturilor, ceremoniilor şi obiceiurilor avem de-a face cu texte de mare complexitate. Acestea ajung la un grad înalt de poliglotism, în care diferitele limbaje — de comportare, gestice, mimice, verbale, muzicale etc. — se manifestă concomitent, dar, pentru a nu produce cacofonie, se organizează după ierarhii proprii modelului fiecărei categorii.

Văzut în această cuprindere a termenului, textul căluş, practicat în satele din Cîmpia Dunării, este şi el un text complex. Un obicei la o lectură de suprafaţă. Un rit la o lectură mai profundă sau numai un dans în ipostazele mai noi ale devenirii lui. În orice caz un semn cultural care trebuie să aibă semnificaţie proprie.

Culturile de tip folcloric, ca şi culturile europene medievale sînt bazate pe semne corelate prin sinonimie sau antinomie. În aceste culturi doar semnele au existenţă socială, substanţa lor fiind însăşi esenţa semnului. Orice parte este omofonă cu întregul, semnul fiind un simbol al întregului. Totul fiind semnificabil, semnele se organizează în sisteme ierarhice

[1] Mihai Pop, *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, în *Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne*, Paris, 1973, p. 44—46.

[2] I. M. Lotman, *Cu privire la problema tipologiei textelor*, în *Studii de tipologie a culturii*, Bucureşti, 1974, p. 93—99.

Rev. etn. folc., tom. 20, nr. 1, p. 15—32, Bucureşti, 1975.

proprii, fiind expresiile materiale ale unor sisteme ideale, ale unor modele metalinguale. Semnul avînd caracter iconic este o reprezentare a conţinutului, constituită pe principii paradigmatice [3]. Lecturile textelor nu sînt deci, la nivelul comunităţilor care le realizează şi le păstrează, decît moduri diferite de descifrare a semnificaţiei semnelor. Iar la nivelul cercetării ştiinţifice atunci cînd textele sînt constituite ca obiect de investigaţie, lecturile nu pot fi simple acumulări de informaţie, ci trebuie să fie o cufundare în semn, o aprofundare a semnificaţiei prin corelarea paradigmaticii semnelor în sistem. Această constatare permite fără îndoială, la nivelul cercetării, mai multe lecturi; lecturile succesive tind la descifrarea înţelesului, ajungînd sintactic la integrarea textului în modelul categoriei din care face parte, iar la nivel semantic la determinarea sensurilor lui la nivelul metalimbajului antropologiei culturale.

Una din aceste lecturi este şi studiul de faţă asupra unui text de căluş. Textul propriu-zis este obiceiul căluşului cercetat de o echipă pluridisciplinară a Institutului de folclor, formată din A. Bucşan, N. Butură, C. Costea, D. Pop, M. Pop şi G. Sulițeanu, în anul 1958 în satele Bărca şi Giurgiţa din judeţul Dolj. Folosind informaţiile culese în această cercetare de la membrii celor două echipe care au performat căluşul şi din lecturile diverse pe care oamenii celor două sate le-au făcut obiceiului, lectura mea urmăreşte textul consemnat atunci pe pelicula de film ca o modalitate de constituire a documentului ştiinţific [4]. Precizăm că interpretarea pe care o dăm textului se referă la o realitate consemnată în urmă cu aproape două decenii. Nu ne-am propus să urmărim obiceiul în perspectivă diacronică, cu toate că se poate presupune că în perioada scursă de la prima sa consemnare el să fi suferit transformări substanţiale.

Sătenii din localităţile amintite împărţeau cele şapte săptămîni dintre Paşti şi Rusalii în două jumătăţi egale, despărţite prin joia pe care o numesc „Srodul Rusaliilor". Cuvîntul este de origine slavă şi însemnează jumătate. În cazul nostru jumătate timp. Ei credeau atunci că joile dintre Srodul Rusaliilor şi Rusalii sînt „cu pricină" şi respectau interzicerea de a lucra la cîmp, în general de a lucra cu unelte metalice. Încălcarea acestei prohibiţii putea aduce după sine „pocirea" de către iele, „luatul din căluş".

De legătura dintre iele şi jocul căluşului s-a ocupat şi Romulus Vuia, dînd o lectură etnografică acestui fenomen folcloric [5].

Odată cu începerea perioadei de prohibiţie începea şi perioada de exersare a jocurilor căluşereşti, de învăţare a obiceiului de către novicii care au intrat în ceată.

Ceata de căluş se constituia însă în mod formal abia prin jurămîntul ce se făcea în ajunul zilei de Rusalii. Activitatea ei dura în tot timpul sărbătorilor şi putea merge pînă joi în a doua săptămînă după Rusalii, deci 12 zile în care prohibiţia era încă în vigoare şi ielele aveau puterea nu numai de a poci pe cei ce au încălcat-o, ci şi pe membrii cetei de căluş.

Credinţele tradiţionale stabilesc deci între comunitatea umană şi reprezentările ei mitologice, în cazul de faţă ielele, raporturi de opoziţie iele/oameni = umani/reprezentări mitologice. Pe baza acestei opoziţii

[3] I. M. Lotman, *Cultura şi limba*, ibidem, p. 19—25.

[4] Filmul se păstrează în filmoteca Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice din Bucureşti, la nr. cat. 37.

[5] Romulus Vuia, *Originea jocului de căluşari*, în „Dacoromania", II, 1921—1922, p. 215—254.

se dezvoltă opozițiile : interdicție /încălcarea ei și încălcare/pedepsire (pocire), dar și opoziția neîncălcarea interdicției și frustrarea ielelor de posibilitatea de a poci, opoziții ce se exprimă la nivelul ritului în obiceiul călușului pe care l-am cercetat. Sîntem în fața unor relații de inamiciție, de dușmănie între umani și reprezentările mitologice. Acestea obligă pe oameni la păstrarea anumitor norme ce contravin intereselor lor și îi expun, în caz de nerespectare, la pedeapsa pocirii, la acte de agresiune din partea ielelor. Buna rînduială care organizează viața comunităților umane, regulile care stabilesc relațiile dintre membrii lor, dintre neamuri și înăuntrul neamurilor, comunicările interumane sînt amenințate de forțe din afară, de forțe extraumane. Ordinea ce trebuie să domnească pentru a asigura desfășurarea normală a vieții poate fi oricînd stricată, este chiar stricată dacă cineva încalcă prohibiția impusă din afară. Comunitatea este deci nevoită să se apere și, în caz de stricare a ordinii, de pocire, să recupereze pe cel pocit, să-l vindece cu ajutorul riturilor călușerești. Toate acestea pentru a rebalansa lucrurile, pentru a restabili echilibrul, a vindeca rana produsă de forțele dușmane, a reintroduce buna rînduială, a asigura desfășurarea normală a vieții.

Constatăm că principiul fundamental, care face să funcționeze mecanismul culturilor de tip folcloric, principiul bunei rînduieli este pus în pericol. Buna rînduială se deteriorează. Mecanismul culturilor de tip folcloric, antrenabil cu toate mecanismele culturilor sănătoase, impune ca ordinea — buna rînduială — să fie balansabilă, rebalansabilă în caz că a fost dezechilibrată ; frustrarea, păgubirea, provoacă balansarea, iar străduința, lupta pentru rebalansare, duce nu numai la restabilirea ordinii, ci și la adăugarea unui plus calitativ, asigură astfel dinamismul existenței sociale. Este principiul prin care entropia, care produce dezorganizare, poate fi transformată prin recuperare în valoare culturală [6].

Și ne mai găsim în fața unei trăsături esențiale a culturilor de tip folcloric. Fiecare element al sistemului nu este numai parte a lui, ci îl și reprezintă. Fiecare semn exprimă semnificația întregului sistem [7]. Transcrisă în limbajul relațiilor sociale, această trăsătură înseamnă că fiecare membru al comunității răspunde pentru întreaga comunitate și comunitatea răspunde pentru fiecare membru al ei. În acest sistem de obligativități, de permisivitate, individul, încălcînd interdicția și fiind pocit, periclitează buna rînduială a comunității și comunitatea este obligată să-l recupereze, dar să se și apere de agresivitatea forțelor din afară.

Dacă aceste premise ale lecturii mele sînt acceptate, atunci ceata de călușeri era o formație de apărare a comunităților umane din satele Bărca și Giurgița împotriva agresiunii ielelor. Fără a exagera am putea-o numi, în contextul formelor de viață tradițională, o formație paramilitară. În acest sens mi se pare justificat faptul că Violet Alford plasează călușul printre dansurile cu săbii, pe care le socotește, în formele lor cele mai vechi, rituri ale cetelor constituite în cadrul confreriilor de fierari [8]. Acesta ar

[6] I. M. Lotman, *Cîteva concluzii*, ibidem, p. 117.

[7] I. M. Lotman, *Problema semnului și a sistemului de semne în tipologia culturii ruse în secolele XI—XIX*, ibidem, p. 32.

[8] Violet Alford, *The Sword Dance*, în *Introduction to english Folklore*, London, 1952, p. 78—85.

explica de ce, trecute din serviciul activ în cel de rezervă, cetele de căluş apar în Transilvania în cadrul obiceiurilor de Anul Nou, de ce T. Frîncu şi G. Candrea le amintesc în Ţara Moţilor în cadrul unor obiceiuri păstoreşti şi de ce se aminteşte de căluşari şi în alaiurile unor domnitori români [9].

Analizînd acum din această perspectivă desfăşurarea obiceiului, sintagmele textului, putem stabili următoarele secvenţe în care posibilităţile de atac apar în paralel cu măsurile de apărare :

1. *Cele 24 de zile dintre Srodul Rusaliilor şi Rusalii.* În această secvenţă funcţionează interdicţiile, pot interveni încălcări şi acţionează pedepsitor ielele, dar ceata de căluş face exerciţii antrenîndu-se în dansuri, rememorîndu-şi riturile, recrutînd noi membri, constituindu-se ca unitate.

2. *Jurămîntul din ajunul zilei de Rusalii.* Plasarea jurămîntului după perioada de exerciţii reliefează şi ea reguli de organizare militară. Numai ceata constituită şi instruită poate depune jurămîntul, fiind gata să apere colectivitatea de agresiunea ielelor.

3. *Prezentarea cetei în dimineaţa zilei de Rusalii în faţa comunităţii.* O manifestare care marchează prezenţa ei gata de apărare, pentru a se opune rolului mai activ al ielelor, a căror posibilitate de atac este socotită iminentă pe baza credinţei că în zilele marcate, în sărbători, forţele răufăcătoare sînt mai active, şi vigilenţa comunităţii trebuie să fie sporită, asigurînd acţiuni de apărare prompte.

4. *Secvenţă recurentă de colindare a tuturor gospodăriilor satului şi a celor din satele învecinate în cazul că acestea nu au cete de căluş.* Colindatul de la gospodărie la gospodărie, ca şi cel de Anul Nou, avea la bază principiul amintit mai înainte, fiecare gospodărie reprezenta întregul şi răspundea pentru întreaga bunăstare a comunităţii. A nu primi ceata de căluş însemna deci a te exclude din comunitate şi în situaţia critică a renunţa la apărarea cetei. Poate, într-un fel a te situa în afara umanului social şi a pactiza cu reprezentările mitologice duşmane. Pe baza aceluiaşi principiu, necolindarea unei gospodării de către ceata de căluş înseamnă negarea ajutorului obligatoriu, abaterea de la îndatorirea de apărare a comunităţii.

5. *Eventualul rit de recuperare a celor „luaţi din căluş", aşa-zisa „vindecare".* Este vorba de un rit de recuperare şi nu de o simplă vindecare vrăjitorească ca în cazul descîntecelor sau al dervişilor din Balcani. Reiese aceasta din faptul că ceata de căluş nu acţiona cînd era chemată decît după ce diagnosticase „ritual" cazul şi era sigură de intervenţia pocitoare a ielelor. Ea intervenea, deci, nu pentru a vindeca întîmplător pe oricine şi de orice boală. Ea nu vindeca decît pe cel ce a călcat interdicţia şi a fost pocit de iele [10]. Intervine pentru a-l recupera şi a restabili echilibrul balansat de acţiunea răufăcătoare a ielelor.

6. *Manifestarea de încheiere a colindatului cetei de căluş în faţa întregii comunităţi.* Aceasta marchează sfîrşitul perioadei de apărare în care au fost angajaţi căluşarii, şi chiar dacă nu explicit o victorie asupra ielelor, în orice caz eficienţa prezenţei cetei paramilitare, posibilitatea ei de a recu-

---

[9] Teofil Frîncu şi George Candrea, *Românii din Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1969, p. 19—55.

[10] Mihai Pop, *Consideraţii etnografice şi medicale asupra căluşului oltenesc*, în *Despre medicina populară românească*, Bucureşti, f.d., p. 216—217.

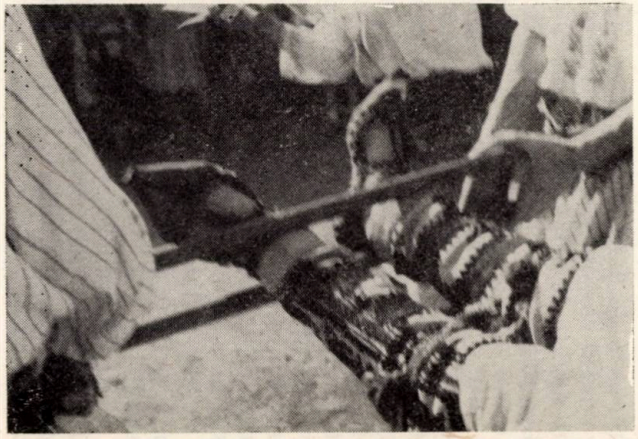
pera pe cei pociți, deci de a restabili echilibrul balansat cu un plus calitativ față de situația anterioară practicării jocului călușeresc cu recurențe în fiecare an.

7. Desfacerea cetei în seara ultimei zile a perioadei de colindat din gospodărie în gospodărie. Încetînd perioada de interdicție și a presupusei acțiuni dușmănoase a ielelor, și ceata împlinindu-și misiunea se dizolvă, călușarii se întorc la vatră, reintră în viața cotidiană.

În desfășurarea normală a vieții comunităților umane din Bărca și Giurgița intervenea deci o perioadă de 36 de zile în care, prin contactul cu reprezentările mitologice, ponderea cade pe ritualitate. Comunitatea trece din cotidian în ritual pentru acest răstimp și revine după terminarea lui din nou la viața cotidiană. În acest răstimp comunitatea conferă atributele ei de apărare cetei de căluș. În acest caz ceata de căluș nu mai este o simplă formație paramilitară de apărare, ci o formație de apărare la nivelul ritualității. Actele ei sînt acte rituale, întreaga desfășurare a obiceiului se organizează ca un scenariu ritual, insignele cetei și acțiunile ei capătă valoare simbolică la nivelul ritului. Călușul din Bărca și Giurgița este deci un rit de apărare împotriva agresiunii ielelor. Fără a intra în toate detaliile — „echipamentului" și „armamentului" — recuzitei cetei, vreau să remarc unele elemente cu semnificație clară. Ceata de căluș este îmbrăcată într-un costum aparte, care se deosebește de costumul de sărbătoare al sătenilor prin fesul pe care îl poartă pe cap, prin betele incinse în diagonală pe piept, prin tuzlucii și clopoțeii de la picioare și prin pintenii de la opinci, prin batistele frumos brodate oferite de fete și tichiile de copii mici ce le atîrnă la cingătoare, prin ciucurele de lînă pe care vătaful îl are atîrnat în față și cu care face gesturi falice. (Foto 1, 2, 3, 4.) Dacă unele din aceste elemente de „echipament" conotează doar în chip general caracterul de unitate de apărare, pentru altele conotația este mai precisă. Zgomotul clopoțeilor, ca și strigătele de luptă „Halai — Șa !, Halai Șa !" sînt menite să îmbărbăteze ceata și să sperie forțele dușmane. Gesturile falice departe de a fi astăzi numai semne de fecunditate sau fertilitate, cum s-a spus de atîtea ori, sînt, în corelație cu celelalte semne ale scenariului ritual, amenințări înjurioase la adresa ielelor, echivalente cu folosirea cuvintelor ce denumesc organele sexuale în înjurăturile din comunicarea cotidiană interumană. Iar tichiile de copii mici mi se pare că ar putea fi legate de protecția aparte pe care ceata de căluș o acordă copiilor. Un simbol ce conotează legătura directă dintre ceată și copiii ce nu sînt responsabili încă de actele lor și pentru care ceata poartă deci răspundere particulară. Steagul este fără îndoială insigna cetei. Este o insignă cu multe conotații, un simbol cu bogată polisemie. El este alcătuit dintr-o prăjină lungă cît de două ori statul unui om, care are la vîrf „o cîrpă", un prosop țesut în casă, fire de usturoi și de pelin. Anca Giurchescu arată că trebuie să fie atîtea fire de usturoi și pelin cîți membri are ceata, conotație importantă pentru faptul că steagul ca insignă reprezintă concret întreaga ceată [11].

R. Wolfram în studiul său despre grupele de vîrstă și cetele de bărbați la români descrie o formă mai veche a făcutului steagului, pe care noi nu am mai întîlnit-o. Descrierea lui arată clar că steagul nu este o simplă

[11] Anca Giurchescu, *The căluș*, în *Balkan — Arts Traditions*, New York, 1974, p. 27.



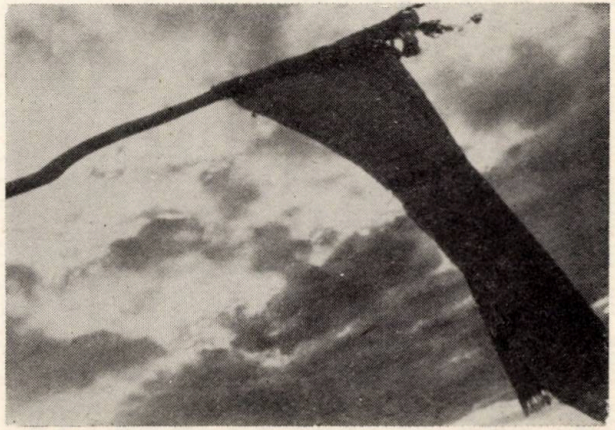


Foto 1, 2, 3, 4 Elemente de costum și recuzită.

insignă, ci o insignă rituală care reprezintă ritualitatea întregii cete, căreia îi conferă puterea de a acționa ritual asupra reprezentărilor mitologice.

R. Wolfram arată că, cu două săptămîni înainte de Rusalii, ceata de căluș se ducea la o bătrînă vrăjitoare. Vrăjitoarea le dădea o năframă neagră purtată de o femeie moartă de curînd. În colțul năframei lega un cățel de usturoi descîntat. Năframa se fixa la prăjina steagului, apoi steagul astfel aranjat era fluturat deasupra capetelor cetei. Cel asupra căruia se oprea cu mai multă insistență începea să danseze tot mai repede, pînă se prăbușea la pămînt. În zorii zilei următoare ceata se ducea la vrăjitoare și începea să joace. Vrăjitoarea se învîrtea în jurul cercului de jucători spunînd un descîntec. Cînd ajungea la un punct culminant, ea trecea steagul din nou deasupra capetelor cetei și dobora pe unul din membrii ei. Era o dovadă că descîntecul și-a făcut efectul și steagul este o armă rituală eficientă [12].

Ritul mai vechi, pe care îl descrie R. Wolfram, dă cîteva indicații deosebit de prețioase asupra simbolicii steagului. Mai întîi faptul că steagul nu avea un prosop alb, ci o năframă neagră de la o femeie moartă de curînd. Se conotează faptul că puterea rituală a călușului vine din neamul celor morți, care dincolo de lumea aceasta se găsește, prin atestarea mitului marii treceri, la același nivel cu ielele, care aparțin lumii miturilor [13]. Transmiterea puterii rituale se făcea prin vrăjitorie — mediatoare între lumea miturilor și lumea reală. Ceata se găsea într-o situație liminală în momentul trecerii din cotidian în ritual [14]. În această trecere ea este susținută inițial de vrăjitoare, care deocamdată singură are posibilitatea de a comunica cu cele două lumi. Trecerea călușarilor prin situația liminală din cotidian în ritual era marcată prin facerea steagului, prin descîntarea usturoiului, care prin descîntec capătă un miros și mai pătrunzător, mirosul menit să înspăimînte pe iele ca și tămîia pe diavol, prin testarea eficienței forței rituale în doborîrea unui membru al cetei, prin cercul ritual de apărare pe care vrăjitoarea îl trasează descîntînd în jurul cetei.

A doua insignă a cetelor de căluș din Bărca și Giurgița era o bucată de lemn de cca 30 cm, curbată la vîrf și îmbrăcată în piele de iepure, pe care ei o numesc „Neica". Întrucît cele două cete nu aveau mut și nici un simbol explicit al falusului, pe care să îl mînuiască mutul, înclin să cred că „neica" îndeplinea acest rol. El era exhibat de vătaf cu o injurie, cu el se speriau copiii și se schițau gesturi ambigue de agresivitate sexuală față de femei. Se făcea în chipuri diverse contactul cu spectatorii scenariului ritual. (Foto 5.)

Dar cum mutul din celelalte cete de căluș [15] nu este, după părerea mea, decît arlechinul teatrului și al jocurilor de carnaval și rolul lui este ca, prin gesturi ambigue, să țină legătura cu publicul, să comenteze ritul, la fel cum unii povestitori întrerupînd cursivitatea narațiunii comentează

---

[12] Richard Wolfram, *Alte Klassen und Männerbünde in Rumänien*, în „Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien", vol. 64, 1934, p. 122.

[13] Mihai Pop, *Mitul marii treceri*, în „Folclor literar", II, Timișoara, 1968, p. 88—90.

[14] Victor Turner, *Betwixt and Between. The liminal Period in Rites de Passage*, în *The Forest of Symbols*, Ithaca — London, 1966, p. 93—111.

[15] M. Bahtin, *François Rabelais*, București, 1974, p. 42—44.

cele povestite, iar falusul nu semnifică în acest caz explicit fecunditate şi fertilitate, ci doar ambiguă agresivitate sau injurie la adresa ielelor, decurge că „neica" — şi numele pledează pentru aceasta — joacă acelaşi rol.

Căluşarii din Bărca şi Giurgiţa aveau fiecare cîte un „băţ". În alte locuri ei au o sabie de lemn. Este şi într-un caz şi altul o armă care, în lupta

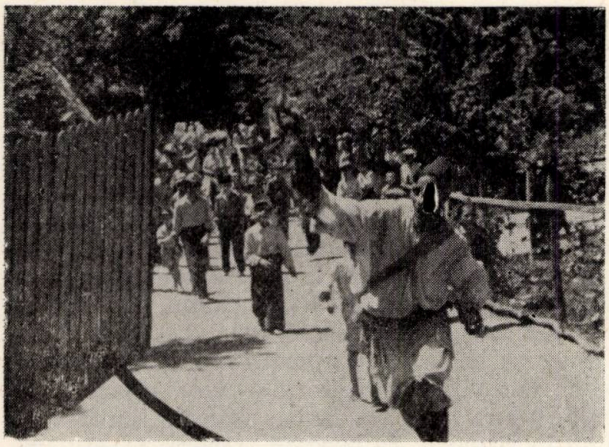


Foto 5 Vătaful cetei de Căluş din Bărca speriind copiii.

cu oamenii, poate fi relativ eficientă, dar în lupta cu ielele nu este eficientă decît prin valoarea pe care i-o conferă ritul.

Secvenţa de trecere de la perioada de instruire la acţiunea propriu-zisă a căluşului, ca scenariu ritual, o constituia jurămîntul. Jurămîntul este secret pentru că ceata performează un rit, are caracter ezoteric prin însuşi faptul că ea trebuie să păstreze secretul mijloacelor sale de apărare. El are loc în spaţiul liminal, în cazul nostru pe malul unui pîrîu, în alte locuri între trei hotare. Valoarea simbolică a spaţiului liminal, exprimat concret prin situarea lui între uscat şi apă sau între hotare, este evidentă. Spaţiul capătă ritualitate prin conotările sale de limită, izotopice cu celelalte liminalităţi ale ritului. Nimeni în afară de membrii cetei n-are voie să ia parte la depunerea jurămîntului.

Cetele erau formate aici de regulă din cîte 7 membri, dar concret, în 1958, şi din mai puţini şi aveau fiecare cîte un „vătaf" şi un „ajutor de vătaf". Membrii cetei datorau supunere totală vătafului şi erau obligaţi să respecte întocmai regulile ritului. Formula variabilă a jurămîntului afirmă supunere faţă de vătaf şi respectarea regulilor ritului. Ea nu ne-a fost niciodată trădată, celor ce au cercetat obiceiul căluşului, fie fiindcă este făcută sub blestem, fie pur şi simplu fiindcă intră sub secretul caracterului ezoteric al ritului, care obligă la păstrarea secretului.

Jurămîntul se făcea la steag. Pe prăjina înfiptă vertical în pămînt, vătaful înseamnă cu cuţitul „statul" fiecărui membru al cetei. Este după părerea mea actul de înscriere orală în registrul cetei. Un act ce ţine şi el de logica sensibilului, proprie culturilor de tip folcloric, nu de nominalitatea culturilor gramaticalizate. După înscrierea orală a membrilor cetei

cuţitul este înfipt în pămînt. Unealta de fier, folosită de forţele duşmane în timpul cînd folosirea ei este prohibită, ne face să ne gîndim la valenţe simbolice ce ar întări ipoteza lui Violet Alford în legătură cu confreria fierarilor[16]. Ceata se aşază apoi în genunchi în jurul băţului, punînd fiecare membru al ei, pe rînd, mîna pe băţ de jos în sus pentru a se angaja să facă parte din căluş un număr de ani, după voia lui. Cel din urmă mimează

Foto 6 Jurămîntul cu mîna în apă.

un act de doborîre. La Bărca şi Giurgiţa rostirea formulei s-a făcut cu mîna în apă, pe malul pîrîului. (Foto 6.) Lucrul nu este lipsit de interes dacă din multele conotaţii ale simbolului apă reţinem bărbăţia şi dacă, cum vom vedea, doborîrea se face de obicei prin stropirea cu apă dintr-o ulcică aşezată în mijlocul jocului, ulcică pe care vătaful o sparge cu băţul, cu un gest pentru a elibera apa, forţa virilă. La sfîrşit membrii cetei sar în ritm de dans pe rînd unul peste altul, marcînd solidaritatea pe baza principiului „unu pentru toţi, toţi pentru unu". Jurămîntul se încheie printr-un dans în cerc, care, ca în toate riturile, este sigiliul oral pus pe actul încheiat.

Constituită, avînd atributele rituale marcate prin steag, puterea de a-şi îndeplini obligaţiile de apărare, legată prin jurămînt, ceata se prezintă în dimineaţa zilei de Rusalii în faţa comunităţii. Îşi joacă jocurile pe care le încheie cu „hora din căluş", în care se pot prinde şi membrii comunităţii şi în care e bine să fie jucaţi mai cu seamă copiii mici, pentru a fi feriţi de forţele mitice răufăcătoare. (Foto 7, 8.) În scenariul ritual această prezentare echivalează, în lectura mea, cu defilarea trupelor înainte de a porni la luptă.

Urmează apoi colindatul din gospodărie în gospodărie. La fiecare gospodărie ceata este primită cu porţile deschise. (Foto 9.) Jocul se desfăşoară în curte. Dar, ca şi în cazul colindatului, ceata nu dansează toate dansurile, ci numai unele, poate numai unele pe care gospodarul le cere. Pe baza principiului compensaţiei, ceata este răsplătită cu bani sau bunuri în natură pentru dansurile performate. În unele gospodării i se oferă băutură şi chiar mîncare.

---

[16] Violet Alford, *Sword Dance and Drama*, London, 1962.

Foto 7 ,,Hora din Căluș''.

Foto 8 Jucatul copiilor.

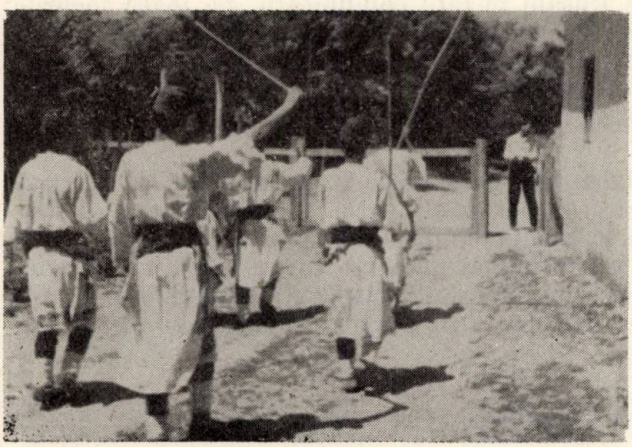


Foto 9 Colindatul pe la gospodării.

În toate zilele cît durează colindatul, membrii cetei trăiesc împreună, dorm și mănîncă împreună, ca și orice „trupă". Nu au interdicții de băutură, dar le sînt prohibite contactele sexuale.

Cetele de căluș din Bărca și Giurgița aveau în repertoriul lor următoarele dansuri : *Floricica*, *Bățul*, *Cătrința*, *Rața*, *Sarea și lîna*, *Calul* și *Chiserul*. Denumirile sînt cînd metonimice, cînd metaforice și derivă fie din insignele scoase în relief — *Bățul* —, fie din anumite elemente ale dansului sau actului ritual — *Floricica* și *Rața*. *Calul* cred că are la bază o etimologie populară care derivă călușul din cal și care face ca în acest dans membrii cetei să necheze. Dar, cum lingviștii nu s-au pronunțat încă definitiv asupra etimologiei călușului, cred că trebuie să tratăm etimologia populară doar ca o lectură ulterioară a insiderilor pentru un cuvînt al cărui înțeles propriu s-a pierdut.

În lectura mea fiecare din aceste dansuri este un act simbolic ce poate avea mai multe conotații. Deci un caracter polisemic. Dar întrucît în toate faptele polisemice semnificațiile se organizează ierarhic, în raport cu funcția actului în sistem și a sistemului în contextul în care se performează ritul, cred că putem scoate în relief anumite semnificații ce derivă din structura paradigmatică a ritului.

În ierarhia limbajelor prin care se face comunicarea rituală între ceată și comunitate, la nivel real, și între ceată și iele la nivel mitologic, dansul ca act cinetic are în căluș locul întîi. Înțelesurile simbolurilor rituale sînt exprimate, ne sînt comunicate, prin dans.

Din această perspectivă *Floricica* exprimă prin virtuozitatea dansului capacitatea deosebită a cetei de a performa actul ritual. Echivalează

Foto 10 „Floricica".

cu dexteritatea mînuirii armelor, ca dovadă a capacității de apărare. Ea este comunicată comunității pentru a recunoaște competența cetei de a-și îndeplini obligația de apărare, de păstrătoare la nivel ritual a bunei rînduieli, la nevoie de restabilitoare a rînduielii, dacă aceasta a fost stricată prin pocire, de recuperare a celui „luat din căluș", de rebalansare, de reechilibrare a lucrărilor. (Foto 10.)

Dincolo de denumirea lui şi de lectura de suprafaţă, *Bătul* poate simboliza legătura călușului cu pământul, obţinerea prin această legătură a unor virtuţi rituale deosebite. Aceasta fiindcă şi în alte rituri de trecere, la naştere şi la moarte, legătura este marcată prin aşezarea corpului pe pământ. În acest caz *Bătul* ar putea marca opoziţia pământean/supra-pământean, făpturi umane/reprezentări mitologice, noi cei de aici de pe pământ/iele, cele de acolo din aer sau, mergînd şi mai departe spre numele tabuistice ale ielelor, noi cei din substanţă solidă/ielele, cele de substanţă aeriană — vîntoasele. (Foto 11.)

În structura scenariului ritual *Cătrăniţa*, numită aici şi *Ungurească*, ar putea fi o probă, o încercare a abilităţii şi a rezistenţei la suferinţă a membrilor cetei. O probă echivalentă probelor de validare a eroilor din basme sau a mirilor în cadrul riturilor nupţiale. (Foto 12,13.) Sensul acesta al *Cătrăniţei* a fost în timp diluat total în desfăşurarea plină de haz a scenei bătutului la tălpi a călușarului. S-a petrecut ca şi în alte cazuri o opţiune pentru valenţa de joc a unui semn ritual care altădată îmbina, ca şi mai toate semnele, actele rituale, seriozitatea actului ritual grav, cu jocul.

Raţa, prin nume, prin sunetele care imită pasărea, prin evidenta mimare a coitusului şi prin stropirea cu apă, aglomerează mai multe semne care îi potenţează ambiguitatea şi dau posibilitatea să fie citită diferit după cum colectivitatea optează pentru una sau alta din semnificaţii. (Foto 14.) Aş remarca însă, dincolo de sunetele care imită măcăitul păsării şi de gestica actului, ritmul măcăitului şi direcţia mişcării, împingerea înăuntru — prin ceea ce la suprafaţă am putea numi coitus — şi scuiparea în afară a apei. Deci, redus la esenţă, jocul ar putea marca prin ritmul exprimat, printr-o diversitate de semne, opoziţia înăuntrul/ în afară. În cazul acesta structura scenariului ritual *Raţa* ar fi afirmarea puterii cetei de a expulza, de a da afară prin puterea virilă a apei ceea ce ielele ar putea introduce răufăcător în trupul omenesc prin simularea perfidă a coitusului. Ca şi în cazul *Cătrăniţei*, actul ritual grav se îmbină cu jocul şi poate fi citit prin sublinierea valenţei din urmă a semnului. Doar considerarea întregului obicei al călușului ca un rit de fecunditate a făcut pe cei ce l-au privit din afară să citească *Raţa* ca o mimare a actului sexual. Dar, dacă ne gîndim că conotaţiile cu aluzie la organe sau acte sexuale au în comunicarea inamicală cu duşmanii caracterul pe care îl au şi înjurăturile, atunci acest moment ar marca distanţa pe care, astfel exprimată, performerii o iau faţă de reprezentările mitologice, doza de luciditate cu care ei le privesc şi umorul caracteristic mediilor populare, care ştiu să transforme actul în contraact pentru a se elibera de constrîngerile credinţelor structurate într-un sistem de reguli pe care ei l-au creat în cursul vremii şi pe care cei ce îl mai practică l-au moştenit. Ca şi în atîtea alte cazuri în comportările societăţii de tip folcloric, atunci cînd sistemul principal de norme devine insuportabil, se trece într-un sistem secundar care, fără a fi negarea sistemului principal, ia distanţă faţă de el, îl parodiază, într-un fel îi răstoarnă valorile [17].

[17] M. Bahtin, *Limbajul pieţii publice*, în *François Rabelais*, p. 160—217, şi V. Turner, *Metaphors of Antistructur in Religious Culture*, în *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca — London, 1974, p. 273—299.

Prea evident pentru a mai fi adîncit, dansul *Sarea și lîna* cred că este simbolul protecției pe care ceata de căluș o acordă gospodăriei. Interpretarea psihanalitică după care cele două materii ar fi simbolurile sexuale mi se pare a fi, ca multe interpretări similare ale simbolurilor polisemice, posibilă în alte rituri, dar în afara structurii scenariului ritual pe care îl citesc.

Ultimele două dansuri *Calul* și *Chiserul* sînt în lectura mea variantele aceluiași simbol ritual. Faptul că se repetă le potențează valoarea în ansamblul ritului. Ele marchează puterea cetei de a birui agresivitatea ielelor. Membrii cetei de căluș poartă în tot timpul, la cingătoare, fire de usturoi și de pelin. Dar în timpul acestor două dansuri vătaful le dă să mestece căței de usturoi. Le întărește astfel rezistența rituală în fața agresivității ielelor, în faza finală a luptei. În cadrul acestei secvențe are loc „doborîrea din căluș". Cel doborît este, ca și în toate riturile, „țapul ispășitor", cel ce este sacrificat pentru a salva comunitatea, cel ce cade în luptă pentru a asigura victoria. Sacrificiul ritual este și în cazul călușului, ca și în alte obiceiuri, obligatoriu în virtutea principiului compensației. Vătaful îl alege în *Chiserul* pe cel ce va fi doborît prin atingerea cu steagul. În acest semn steagul își manifestă toate virtuțiile pe care i le-a conferit actul ritual de „sfințire" a lui prin medierea vrăjitoarei. Sau este atins în *Calul* cu „neica", ca semn că alegerea a căzut asupra lui. Dar el nu cade decît în momentul în care vătaful, spărgînd ulcica cu apă ce stă în centrul cercului format de jucători, eliberează apa care îl stropește, redîndu-i odată cu căderea, cu moartea fictivă, și puterea de a reînvia. În tehnica ritului opoziția moarte/viață se traduce, prin aplicarea regulilor de transformare, în opoziția agresiune din partea reprezentărilor mitologice și victorie din partea oamenilor : în luptă, sacrificiu și victorie. Sacrificiul este deci actul de mediere prin care ritual se obține victoria, iar călușarul doborît „țapul ispășitor", mediatorul.

Am arătat că socotesc *vindecarea* act de recuperare de către colectivitate, a celui „luat din căluș", prin intermediul actului de vindecare practicat de ceată. Recuperarea se face cu ajutorul dansurilor *Calul* și *Chiserul*. În comuna Bărca unde am reconstituit vindecarea, care nu s-a făcut cînd am făcut noi cercetarea, pe lîngă sacrificarea rituală a„ țapului ispășitor" pentru a recupera pe cel pocit, s-au sacrificat efectiv trei pui negri de găină. În actul de recuperare legea compensației a funcționat deci cu promptitudine și s-a explicat deosebit de expresiv. Mimica vătafului care a sacrificat puii a exprimat și aici prin grotescul ei îmbinare dintre actul grav și joc. Aceasta chiar dacă doar varianta individuală a vătafului i-a dat această agresivitate particulară. În momentul cînd unul din membrii cetei a fost doborît, cel „luat din căluș", presupus a fi recuperat, a fost ridicat și scos din spațiul ritual, dus departe, readus la viața normală. Firește „vindecarea" s-a făcut în afara satului, într-un spațiu ritual, ca și jurămîntul și spargerea cetei. Poate pentru a izola pe cel pocit de comunitate, dar, probabil, și pentru a depărta de ea momentul de mare tensiune, luptă efectivă împotriva actului agresiv al ielelor.

În încheierea colindatului, în fiecare gospodărie ceata de căluș face o horă, în care intră ca și la început și cei ce participă la desfășurarea

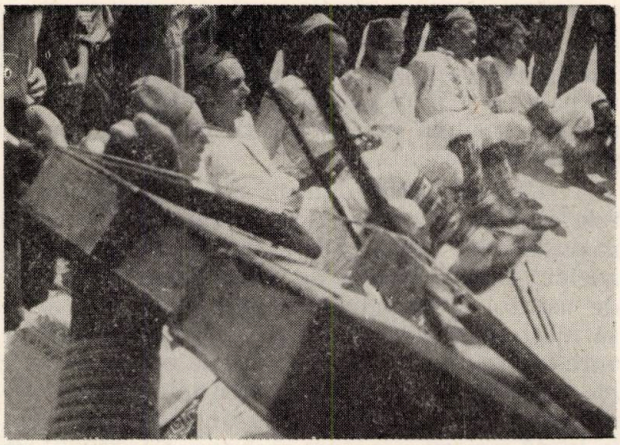


Foto 11 ,,Bățul''.

Foto 12, 13 ,,Cătrăniţa''.

Foto 14 ,,Rața''.

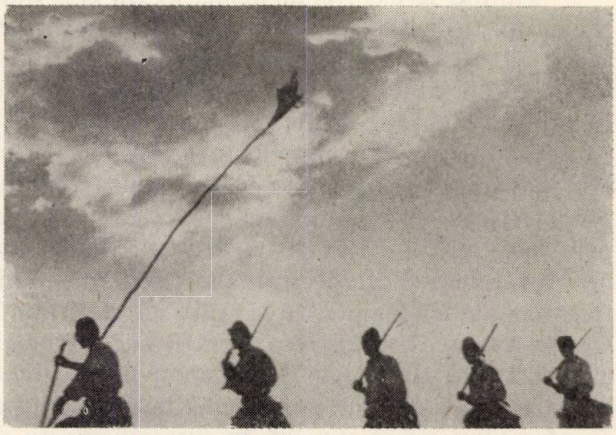


Foto 15 În drum spre desfacerea cetei.

Foto 16 Ceata s-a desfăcut.

obiceiului în gospodăria colindată. Este un dans de cerc care încheie, ca și în cele mai multe scenarii similare, ritul.

Ultimul moment, desfacerea cetei, are loc în seara ultimei zile a timpului ritual și se desfășoară cum am arătat, ca și jurămîntul, într-un spațiu ritual marcat. (Foto 15.)

Desfacerea cetei implică distrugerea insignelor. Ruperea prăjinii steagului și îngroparea „neichii" printr-o mișcare a corpului călușarilor așezați cu fața spre pămînt, în direcția de sus în jos. Poate o mișcare contrară aceleia care se practică la *Rața*. Simetria contrariilor este proprie structurii scenariilor rituale. După săvîrșirea acestui ultim act, fiecare din membrii cetei pleacă singur în altă direcție. (Foto 16.) Poate în sensul în care în evul mediu mercenarii după ce părăseau o formație, în care au slujit, plecau să-și caute rosturi noi în altă parte. Sugerez această interpretare fiindcă trupele mercenare ar fi putut să fie, în anumite momente ale evoluției obiceiului, planuri de referire.

Timpul ritual s-a încheiat. Ceata și-a îndeplinit rolul de apărătoare a comunității. Amenințarea cu agresiunea a ielelor s-a sfîrșit și comunitatea își reia viața normală, în care, cel puțin în acest context, prohibiția impusă din afară nu mai funcționează. Ielele, reprezentări mitologice cu multe valențe, continuă să rămînă în lumea credințelor și a legendelor, să acționeze similar sirenelor asupra celor ce nu au puterea să nu audă cîntecul lor sau sînt presupuse a cauza îmbolnăviri prin „pocire", ce se vindecă prin descîntece. În cazul acesta nu sînt însă decît mediatoare prin care vrăjitoarea, ce efectuează „făcătura" mediatoare, acționează din însărcinarea unor dușmance sau dușmani reali. Am citit și aceste ipostaze ale ielelor pentru a arăta că, deși în afara perioadei de prohibiție agresivitatea care motivează existența obiceiului călușului nu mai funcționează, ele nu dispar din spațiul mitologic al oamenilor și în lecturile pe care aceștia le fac pentru explicarea călușului pot să confunde cauza cu efectul și ne orientează în direcții greșite discursului nostru antropologic primar asupra obiceiului.

Am încercat o lectură a călușului în varianta pe care am cercetat-o și filmat-o în Bărca și Giurgița în 1958. Este doar una din lecturile posibile și aș vrea să fie doar incitare la alte lecturi. O incitare la lecturi nu numai pentru a căuta să înțelegem mai bine sensul călușului, ci pentru a citi și alte rituri și mituri și a căuta să le definim ca semne și să le descifrăm semnificația. După ce am acumulat atîtea informații prețioase asupra culturii noastre tradiționale de tip folcloric, după ce le-am asigurat păstrarea și ne străduim să le sistematizăm, este timpul nu numai să le descriem prin ceea ce apare evident, ci să ne aplecăm asupra lor pentru a le citi sensurile și a tinde să desprindem logica internă a spiritualității românești, să elaborăm sistemul de semne și modele ale culturii noastre tradiționale negramaticalizate, principiile în virtutea cărora și-a articulat mecanismul în raporturile cu ordinea socială, cu neamul, cu natura și cu ceea ce oamenii credeau că este dincolo de materie, cu lumea miturilor.

«CĂLUȘUL» — MORESQUE ROUMAINE (LECTURE D'UN TEXTE)

L'étude présente une lecture de la coutume du « Căluș », pratiquée dans Bărca et Giurgița, villages d'Oltenie, coutume qui a été étudiée en 1958 par un groupe interdisciplinaire d'études, de l'Institut de Folklore. À l'occasion de cette recherche, on a filmé la coutume. L'auteur présente le film, en le considérant comme un texte cohérent.

Dans les villages mentionnés il y existe une interdiction ; on ne travaille pas avec des objets de fer dans toutes les jeudis, en commençant depuis « Srodul Rusaliilor » (Pentecôte) jusque dans la deuxième semaine après la Pentecôte. La croyance précise que ceux qui ne respectent pas cette interdiction seront « défigurés » par les mauvaises fées (« iele »), des représentations mythologiques, cette fois-ci maléfiques.

La communauté de ces deux villages se trouve, donc, sous la pression de cette interdiction extérieure, interdiction venue du monde des représentations mythologiques ; elle est menacée d'être « défigurée » par ses propres membres qui n'ont pas respecté l'interdiction. La communauté se trouve dans une situation liminale. La coutume fonctionne donc comme un rite destiné à aider la communauté pour dépasser la situation liminale. Le groupe de « căluș », qui commence ses préparatifs et l'enrôlement des membres aux Pentecôtes, est considéré une formation paramilitaire dont la mission est de défendre la communauté de l'agression des mauvaises fées et, au cas de « défiguration », il doit récupérer les « défigurés » par un rite de guérison intégré à la coutume. Il doit rebalancer la situation, qui a été balancée par l'agressivité des mauvaises fées, et d'établir la bonne et due forme nécessaire au déroulement normal de la vie des hommes.

La lecture se fonde sur une analyse syntagmatique du texte, établissant les liaisons syntactiques entre les parties composantes de la coutume ; elle se fonde aussi sur l'établissement des paradygmes nécessaires à l'interprétation des différents éléments et à leurs relations comme des signes dans l'ensemble du système symbolique des coutumes similaires. L'établissement des isotopies et l'aplication des lois de transformation permet de proposer, par la lecture, les sens propres de la coutume comme un rite de défense des communautés contre l'agression extérieure, comme une action rituelle de rétablissement de l'ordre, de transformation d'un acte destiné à désorganiser l'ordre social dans une valeur culturelle.

NAIUL ROMÂNESC

TIBERIU ALEXANDRU

Ţinînd seamă de suprafaţa ţării şi de numărul sufletelor care-o populează, instrumentarul folcloric al românilor apare peste fire de bogat. Pînă în clipa de faţă cercetătorii au identificat cinci feluri de buciume, deosebite prin forma ţevii, lungă între un metru şi jumătate şi peste trei metri (cilindrică sau conică, dreaptă sau încovoiată), cinci tipuri de cimpoaie, caracterizate prin înfăţişarea ţevii melodice (simplă sau dublă, cu număr variabil de găuri pentru degete), o numeroasă familie de fluiere alcătuită din şaptesprezece membri (fluiere drepte, semitraversiere sau traversiere, simple ori duble, fără găuri pentru degete sau cu cinci, şase, şapte sau opt găuri ş.a.m.d.), alături de alte şi alte instrumente muzicale. Nici unul din acestea nu s-a bucurat însă vreodată de faima naiului.

Vedeta incontestată a muzicii populare româneşti din zilele noastre este Gheorghe Zamfir, fecior de ţăran din Găeşti. Cronicarii muzicali se întrec în a găsi cuvinte de nețărmurită laudă pentru măiestria cu care cîntă din bătrînul instrument muzical, pentru frumuseţea repertoriului muzical pe care-l însufleţeşte. „Gheorghe Zamfir magicien de la flûte de Pan", „Le génie de la flûte de Pan : Gheorghe Zamfir", „Gheorghe Zamfir triomphe à Beaulieu", „Délire pour Zamfir : Zamfir le Roumain fait un malheur à Beaulieu", „Zamfir l'enchanteur", „Un enchantement panique", „Avec Gheorghe Zamfir le folklore roumain monte en flèche" ... iată doar cîteva titluri spicuite nu aşa demult din presa Elveţiei Romande.

Naiul lui Gheorghe Zamfir încîntă iubitorii de muzică populară din apusul Europei aşa cum altădată Fănică Luca fermeca vizitatorii expoziţiilor internaţionale de la Paris (1937) şi de la New York (1939), aşa cum şi mai departe în timp Angheluş Dinicu îşi captiva ascultătorii veniţi din întreaga lume la Expoziţia Universală de la Paris din 1889. În aceeaşi vreme naiştii români erau admiraţi în Belgia, la Petersburg, Moscova şi în alte oraşe ale Rusiei. Se crede chiar că Rimski-Korsakov a introdus naiul în partitura operei-balet *Mlada* (1893) sub înrîurirea lăutarilor români. Cel puţin aşa reiese dintr-o cronică elogioasă la adresa tarafului vestitului capelmaistru Sava Pădureanu, publicată în „Novoe vremia" din Petersburg la 15 iulie 1894, cu referire specială la naistul

Rev. etn. folc., tom. 20, nr. 1, p. 33–48, Bucureşti, 1975.

formaţiei [1]. Gloria pe care au cucerit-o lăutarii români peste hotare este încă şi mai veche. O adresă a feldmarşalului P.A. Rumianţev din 18 iunie 1774 solicita Divanului Valahiei să trimită la Petersburg pe muzicantul român Ivanitu împreună cu fratele său care zice din cobză şi cu Stancu care zice din nai, spre a cînta la curtea Ecaterinei a II-a. Textul rusesc original spune: „Валашских Музыкантов Иваницу с братом его, который играет на кобзе и Станку который играет на дудочках" [2]. Este evident că prin „dudocică" se înţelegea naiul, după cum este iarăşi evident că Ivaniţu cînta din vioară, formaţia lăutărească tipică a vremii, ca şi în bună parte a secolului următor, fiind formată din vioară (sau viori), cobză şi nai.

Vîlva stîrnită în jurul naiului românesc face pe mulţi să creadă că bătrînul instrument meşterit după legendă de zeul Pan din făptura gingaşei nimfe Sirinx, prefăcută de teama sa în trestie mlădioasă, supravieţuieşte în mîna muzicanţilor români. Cei avizaţi ştiu însă că naiul este pe de o parte mai vechi decît mitologia elină, iar pe de altă parte că este unul din instrumentele muzicale cele mai răspîndite în lume. Este întotdeauna alcătuit din mai multe ţevi de lungimi, uneori şi de grosimi diferite, închise sau nu la capetele inferioare, înmănunchiate în toate felurile care se pot închipui: nelegate unele de altele şi ţinute în mînă în decursul cîntatului, legate într-un fascicul pe care executantul îl roteşte în faţa buzelor, orînduite într-un şir de ţevi alipite sau legate unele de altele în ordine descrescîndă ori cu ţeava cea mai mare la mijloc şi cu celelalte, în ordine descrescîndă, de o parte şi de alta a ei ş.a.m.d. Cît priveşte obîrşia lui, este foarte probabilă ipoteza născocirii sale în locuri şi în timpuri diferite. Vîntul care şuieră în ţevile trestiilor frînte duce implicit la ideea construirii unui instrument muzical folosind ca materie primă trestia. Imitarea glasului păsărilor de către naiştii români (în cunoscuta *Ciocîrlie*), călăuzeşte gîndul la versurile lui Lucreţiu, citate de André Schaeffner, în legătură cu cele spuse mai sus [3]:

> At liquidas avium voces imitarier ore
> ante fuit multo quam levia carmina cantu
> concelebrare homines possent aurisque iuvare.
> Et zephyri, cava per calamorum, sibila primum
> agrestis docuere cavas inflare cicutas [4].

Pe pămîntul României naiul a fost cunoscut din cele mai îndepărtate timpuri, încă din vremile în care s-a zămislit poporul nostru. Ni-l înfăţişează, între multe alte mărturii arheologice, un minunat basorelief dăltuit în peretele unui sarcofag din epoca romană, descoperit în Oltenia. În lumea greco-romană reprezentarea acestui instrument era frecventă, aproape obligatorie în scenele care-l înfăţişează pe zeul Pan ori făpturile din preajma sa, de aceea singure documentele arheologice din acea vreme nu constituie o dovadă concludentă a existenţei sale în această parte a

[1] Octavian Lazăr Cosma, *Intreprefi români în Rusia*, în „Probleme de muzică", V (1957), pp. 66–67; Viorel Cosma, *Figuri de lăutari*, Bucureşti, Editura muzicală, 1960, pp. 113–117.

[2] George Breazul, *Ştiri noi despre relaţiile muzicale româno-ruse*, în „Muzica", VI (1956), nr. 1–2, p. 36.

[3] André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1936, p. 14.

[4] Lucretius, *De Natura*, V, v. 1379–1383.

lumii : reprezentarea sa nu dovedeşte neapărat folosirea lui în muzica acelor vremi. Documentelor arheologice li se alătură însă o nouă dovadă : Ovidiu, poetul, ni-l descrie aşa cum pare-se l-a văzut în mîna păcurarilor din locul amarului său surghiun, Dobrogea zilelor noastre, mirîndu-se parcă de faptul că ţevile erau lipite una de alta cu smoală :

Sub galea pastor iunctis pice cantat avenis
proque lupo pavidae bella verentur oves[5].

Trebuie însă spus că nici această mărturie nu este hotărîtoare : versurile în chestiune ar putea fi o simplă figură poetică generică[6].

Numele autohtone ale instrumentului, pare-se cele mai vechi, sînt „fluierar" „fluierici", „fluieraş", „fluierător" şi „şuieriţă", denumiri dintre care unele stăruie pînă în zilele noastre. Li s-a adăugat pe alocurea, pare-se în sens peiorativ, numele de „coaste". Mai apoi instrumentul a fost numit „moscal" sau „muscal", iar mai tîrziu „nai", cuvînt cu care este cunoscut îndeobşte în vremea noastră. Executantului i se spune „naist" (odinioară „naier", „naingiu", „naiargiu" sau „naigiu"). Obîrşia orientală a celor din urmă termeni — „nay" sau „ney" înseamnă în persană, arabă şi turcă fluier de trestie, „nay mus" înseamnă în persană fluierul lui Pan, iar „miskal", „musikar", „musiqal" sau „musqal" înseamnă în persană, arabă şi turcă de asemenea fluierul lui Pan [7] — , precum şi faptul că instrumentul zilelor noastre este făcut din ţevi de bambus, duce gîndul la ipoteza întîlnirii probabile a unui străvechi instrument autohton, rustic şi bucolic, cu unul profesional-lăutăresc, venit mai tîrziu din Orient.

1. Detaliu de pe un sarcofag din epoca romană, descoperit în Oltenia. Foto: C. Popescu.

De la Franz Joseph Sulzer ştim că în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, între instrumentele „muzicii turceşti de cameră" de la curte, figura şi „das Muskal, oder Siebenpfeife (Syringa Panos)" [8]. Instrumentul făcea concomitent parte şi din tarafurile lăutarilor români din zonele de şes ale Munteniei şi ale Moldovei, alături de „una, cel mult două viori" („einer, höchstens zwo Violinen") [9] şi de cobză : „o mandoră cu ton înfun-

[5] Ovidius, *Tristia*, V, 10, 25.

[6] Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*. Academia Română. Memoriile Secţiunii istorice, Seria II, tomul III, Bucureşti, Cultura Naţională, 1926, p. 144.

[7] Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin, Julius Bard, 1913, passim.

[8] Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, Wien, Rudolf Gräffer, 1781, vol. II, p. 434.

[9] *Ibidem*, p. 417.

dat cu strune de maţ, pe care le lovesc cu o pană de gîscă, ca la ţiteră" („einer stumpftönigen Mandore mit Darmsaiten bezogen, die sie wie die Zythern mit einem Federkiele schlagen")[10].

Sub numele de „muscal" fluierul lui Pan este pomenit într-o enumerare de instrumente muzicale în *Biblia* din Bucureşti (1688)[11], tipăritură monumentală tradusă de fraţii Şerban şi Radu Greceanu, îndeosebi după o versiune greacă tipărită la Frankfurt pe Main. Naiul este însă atestat cu mult înainte şi anume în *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, atribuite domnitorului Munteniei (1512—1521). Textul original, scris în slavonă, pomeneşte între instrumentele muzicale pe care domnitorul se cade să le aibă la masă şi „ţevniţa" (цѣвница)[12], nume prin care trebuie înţeles naiul. Într-adevăr, naiul rusesc „kuviklî" (кувиклы) este numit totodată, pînă în zilele noastre, şi „ţevniţa" (цевница)[13].

Nu ştim încă nici cînd şi nici în ce împrejurări anume denumirea actuală „nai" a început să fie dată fluierului lui Pan. Începînd din veacul al XVIII-lea termenul apare destul de frecvent în scrierile timpului. Din păcate nu se poate şti cu certitudine cînd anume numeşte fluierul lui Pan şi cînd anume fluierul propriu muzicii clasice orientale, cu ţeava complet deschisă la amîndouă capetele şi cu şapte găuri pentru degete, a şaptea tăiată în spatele tubului deasupra celorlalte, numit aşijderea „nai" (uneori „nei"). Acesta din urmă a pătruns în ţările româneşti odată cu cultura muzicală orientală, cultivată — uneori chiar practicată — de către clasa dominantă. De pildă, multilateralul învăţat Dimitrie Cantemir (1673—1723), domn al Moldovei (1693 şi 1710—1711), cunoscut în muzica turcească sub numele Kantemiroğlu sau Kantimir Oğlu (fiul lui Cantemir), a strălucit ca teoretician, pedagog, compozitor şi interpret din tanbur şi — după cum ne relatează Anton Pann[14] — şi din nai (fluierul amintit mai sus, nu fluierul lui Pan).

Pe la mijlocul veacului trecut denumirea „nai" pentru fluierul lui Pan s-a împămîntenit definitiv. Traducînd din greceşte *Istoria generală a Daciei* de Dionisie Fotino, tipărită la Viena în 1819, George Sion foloseşte în lucrarea sa, apărută la Bucureşti în 1859, ambii termeni, şi pe cel vechi „muscal" şi pe cel nou „nai", atunci cînd înşiră instrumentele pe care lăutarii noştri le mînuiau cu înalt meşteşug : vioara, cobza şi „muscalu (naĭu)"[15]. L-a determinat textul original în care autorul explică numele „muscal" prin elinul „sirinx" (σύριγξ) :"... ἡ Μουσκάλι, (αὕτη ἐςὶν ἡ

---

[10] *Ibidem*, p. 452.

[11] H. Tiktin, *Dicţionar român-german — Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*, Bucureşti, Imprimeria statului, 1911, vol. II: D-O.

[12] Ion Bogdan, *Cronicile slavo-române din sec. XV—XVI*, publicate de... Ediţie revăzută şi completată de P. P. Panaitescu, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1959, pp. 230, şi 279.

[13] К. Вертков, Г. Благодатов, З. Язовицкая, *Атлас Музыкальных инструментов народов СССР*, Москва, Государственное Музыкальное Издательство, 1963, pp. 23 şi 263.

[14] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică*, Bucureşti. Întru a sa Tipografie de muzică bisericească, 1845, p. XXIX.

[15] Dionisie Fotino, *Istoria generala a Daciei saŭ a Transilvaniei, Ţereĭ Muntenescĭ şi a Moldoveĭ*. Traducere de George Sion, Bucureşti, Imprimeria naţională a lui Iosef Romanov et compania, 1859, vol. III, p. 239.

σὐριγξ)"[16]. Tot pe atunci, Henri [Alfred Heinrich Ehrlich] în prefaţa bilingvă română şi franceză, care precedă prima ediţie a caietului său de *Airs nationaux roumains*, cu prefaţa datată: Viena, aprilie 1850, traduce sistematic „flûte de Pan" prin „nai". Autorul mai precizează: „Les instruments dont se servent les Roumains sont le buccin (chalumeau), le Cavall (flûte longuo et droite, la campagne indispensable du pâtre), la cornemuse, et la flûte de Pan. Il y a beaucoup de paysans qui jouent aussi du violon, mais les artistes de cet instrument se rencontrent plutôt parmi les bohémiens, qui sont les véritables musiciens des villes; ceux ci se servent aussi de la flûte de Pan et de la Kobsa, espèce de mandoline à cordes en métal, qui se jouent avec une pose de plume d'oie. Le chef de la troupe rend la mélodie sur le violon; la flûte de Pan fait ressortir en sons aigus les passages les plus passionnés; la kobsa tient lieu de basse; elle est ordinairement tenue par le plus âgé des artistes bohémiens, qui sur cet instrument éxécute les accompagnements les plus difficiles avec une prestesse admirable". În versiunea românească: „Instrumentele que întrebuinţiasâ Romaniĭ sunt *buciumulŭ*, *cavalu-lŭ*, soçiŭ nedespârţitŭ a-lŭ pastorilorŭ, *cimpoiu-lŭ* şi *naiu-lŭ*. Sunt mulţi ţerranĭ quariĭ maĭ jócâ şi din viórà, dar artistiĭ de aquestŭ instrumentu se aflâ maĭ cu sémâ pr'intrâ Ţigani quariĭ sunt adevêratiĭ musicĭ aĭ oraşelorŭ; aquestiĭ se servescŭ şi cu neiu-lŭ, cu cobsa, o specie de mandolinâ cu córde de metalŭ quare se jócâ cu o pénâ. Capu-lŭ trupeĭ essecutâ melodia pe viórâ; Neiu-lŭ face sî se audiâ maĭ tare în sunete ascuţite pasagiuri-le quele maĭ pâtimaşe. Cobsa ţène locŭ de basâ, şi maĭ totŭdĕ-auna è jucatâ de cótrâ quelŭ maĭ în vêrstâ d'intrâ artistiĭ Ţiganĭ quarele essecutâ pe aquestŭ instrumentu acompanimente-le que-le maĭ dificile cu o îndemânare amirabilâ"[17]. Pe cît ştim, aceasta este singura menţionare a folosirii naiului de către ţărani, alături de alte instrumente muzicale ale lor, utilizate după cum se ştie fără scop lucrativ. Autorul — „un călător străin, music de mare talent", cum îl caracteriza Vasile Alecsandri[18] — scrie că a zăbovit printre români „mai mult de trei ani", le-a învăţat limba, le-a cunoscut obiceiurile, moravurile şi „ariile naţionale". Totuşi, după cum se vede, confundă buciumul cu un „Schalmei" oarecare, lucru neîngăduit chiar dacă acesta din urmă ar fi de mărimea uriaşului „Arghūl-el Kebīr" al egiptenilor, clarinet dublu, cu ţeava de ison lungă de peste doi metri, instrument cunoscut şi Europei medievale pînă pe la finele veacului al XVII-lea. O asemenea traducere, mai mult decît stîngace, ne îndrituieşte să privim cu rezervă cele spuse în legătură cu presupusul nai ţărănesc, cu atît mai mult cu cît toate celelalte izvoare care ne sînt cunoscute înfăţişează naiul românesc exclusiv ca instrument muzical profesional, în mîna lăutarilor, muzicanţi de meserie. Cît priveşte aria de răspîndire a instrumentului, ea este circumscrisă la Moldova, Muntenia, Dobrogea şi Oltenia. Nimic nu arată — în faza actuală a cercetărilor — că ar fi fost

---

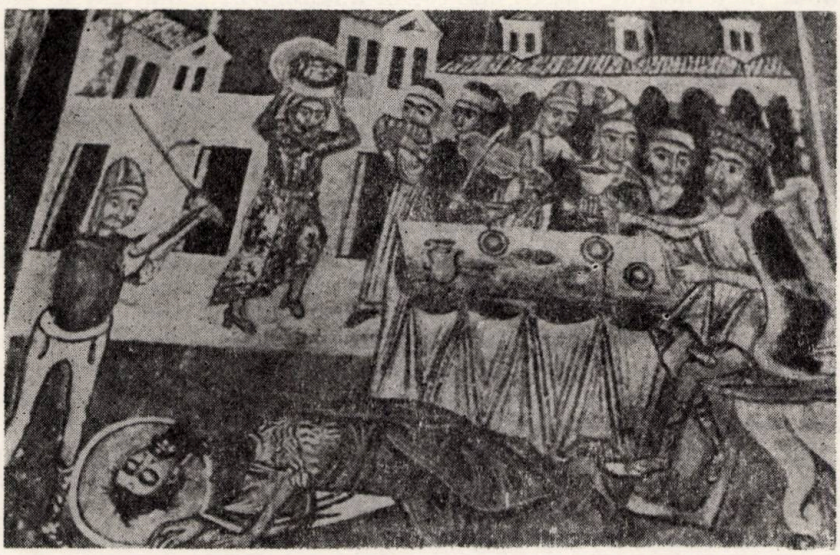
[16] Διονυσίου Φωτεινοί, Ἱστορία τῆς πάλαι Δακίας, τὰ νῦν Τρανσυλβανίας, Βλαχίας καὶ Μολδαβίας [...] παρὰ ... Ἐν Βιέννῃ τῆς Ἀουστρίας, Ἐκ τοῦ τυπογραρείου Ἰω. Βαρθολ. Σβεκίου 1819, Τομος Γ', p. 410.

[17] Henri, *Airs nationaux roumains*, transcrits pour Piano par..., Vienne, Pietro Mechetti qm Carlo, [1850], *Préface — Prefaçiâ*.

[18] Vasile Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, Bucureşti, Tipografia lucrătorilor asociaţi, 1866, p. 193.

folosit vreodată în celelalte ţinuturi ale României, în Banat sau în Transilvania bunăoară. Totuşi trebuie înţeles faptul că tăcerea izvoarelor nu înseamnă implicit inexistenţa în unele ţinuturi a naiului şi nici lipsa lui de continuitate pe acest pămînt.

O vreme am crezut că naiul ar fi avut odinioară un număr redus de ţevi : şapte — opt. Dintr-o lucrare tipărită la Iaşi în 1777 a lui [Jean Louis] Carra, într-o vreme rezident în Muntenia, reiese acest lucru : „... Le violon, la guitarre allemande et un siflet à huit embouchures dans lesquelles on souffle en le passant et repassant sans cesse sous les levres, sont les instruments du pays" [19]. Într-o traducere mai tîrzie în limba germană (1821) : „Eine Violin, eine Zitter und eine Pfeife mit 8 Löchern, in welche man abwechselnd bläßt und also die Pfeife an den Lippen hin und herschiebt, sind die Instrumente"[20]. Iar în tălmăcirea din franţu-



2. Pictură murală din biserica satului Ostrov, judeţul Olt (1787).

zeşte a lui N. I. Orăşeanu (1857) : „Vioara, cobza şi unŭ fluerŭ cu optŭ găurĭ (naiul), în care suflu plimbându-lŭ în sus şi în josŭ supt buze, sînt instrumentele ţării" [21]. Relatările lui Carra, confuze, sînt mai mult decît îndoielnice. Naiul este descris drept un fluier cu opt găuri (!), numit „siflet" în franceză şi „Pfeife" în germană, în vreme ce cobza este numită „guitarre allemande" în franceză şi „Zitter" în germană. Este cel puţin

[19] M. Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux Provinces*, Jassy, Aux dépens de la Société Typographique des Deux-Ponts, M. DCC. LXXVII [1777], p. 176.

[20] Carras, *Historisch-statistische Beschreibung der Fürstenthümer Moldau und Wallachei und der zwischen diesen Fürsten und den Türken geführten Kriege*, von..., Nürnberg, A. G. Schneider und Weigel, 1821, p. 119.

[21] M. Carra, *Istoria Moldavii şi a Romanii cu disertare asupra stăreĭ acestor două provinciĭ pe la anul 1781 de...*, Traducere de N. I. Oraşeanu, Bucureşti, Imprimeria naţională a lui Iosef Romanov, 1857, p. 128.

ciudat că nu folosește termenii echivalenți pentru aceste instrumente, respectiv „flûte de Pan" — „Panflöte" pentru nai și „luth" — „Laute" pentru cobză. O pictură murală din biserica satului Ostrov, județul Olt, zugrăvită cam în aceeași vreme (1787) [22], înfățișează doi lăutari, unul cu vioara și altul cu un nai cu cîteva țevi (șapte pe cît se pare), cîntînd la masa lui Irod, în vreme ce Salomeea aduce pe o tipsie capul lui Ioan Botezătorul. Coroborînd aceste date cu mențiunea lui Franz Joseph Sulzer despre instrumentul românesc: „Orgă de gură sau fluier cu șapte țevi (fluierul lui Pan) pe care-l numesc moscal" („Maulorgel, oder Siebenpfeife (Syringa Panos), welche sie Moskál nennen [23]), s-ar putea crede în existența unui nai cu șapte-opt țevi. Sîntem însă învățați să privim iconografia cu multe rezerve, iar „Siebenpfeife" (fluier cu șapte țevi) este unul din termenii generali dat fluierului lui Pan. Sulzer precizează dealtminteri că naiul românesc avea „pînă la douăzeci de țevișoare și implicit tot atîtea trepte diatonice, care cu ajutorul unor dopuri de ceară se pot acorda în jumătăți de ton" („bis zwanzig Röhrchen, mithin eben so viele diatonische Töne hat, und mit Wachsstopfen in ihre halben Töne umgestimmt werden kann") [24]. Rămîne, așadar, stingheră și ciudată afirmația lui Carra despre un nai românesc cu opt țevi. Și totuși, în unele împrejurări, s-au folosit și naiuri cu mai puține țevi. Într-o notă autobiografică, Fănică Luca istorisește cum, după îndelungate stăruințe, tatăl său i-a făcut rost de un nai cu douăsprezece țevi, cu care viitorul maestru al bătrînului instrument și-a făcut ucenicia: cînta cu el pe la vestitele grădini de vară de la Șosea și banii pe care-i agonisea îi dădea maică-si, ușurînd cu fragedele sale puteri greutățile gospodăriei [25].

Din nefericire informațiile cu privire la lumea instrumentelor muzicale de altădată sînt mult prea puține, răzlețe, sărace și lipsite de precizie. Ele se mărginesc — în felurite contexte — îndeobște la instrumentele muzicale ostășești și la cele din mîna lăutarilor, îndeosebi celor din orașe. Iar cînd, arareori, izvoarele se referă și la instrumentele muzicale folosite de țărani, datele sînt lacunare. Lui Franz Joseph Sulzer, bun cunoscător în ale muzicii, îi datorăm multe date de preț culese la fața locului asupra vieții muzicale a țărilor românești din vremea sa. Este cel dintîi care a transcris în notație muzicală modernă zece „Wallachische Tänze und Lieder", cu alte cuvinte zece dansuri și cîntece din Muntenia, alături de melodii turcești și grecești, auzite cele mai multe în Muntenia, unde a locuit și unde a murit. El scrie, între altele, despre diferite tipuri de fluiere (fluier, fluieroi, caval, trișcă, tilincă), despre nai, cobză, țambal, precum

---

[22] C. Bobulescu, *Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*. Extras din *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din România*, București, 1939, îndreptat și adăugit, avînd peste 55 de figuri în text. București, Marvan, 1940, p. 61.

[23] *Op. cit.*, p. 417.

[24] *Ibidem*, p. 452; Gottfried Habenicht, *Fr. J. Sulzer (1781) despre nai*, în „Revista de etnografie și folclor", X (1965), nr. 2, pp. 217—219. Întrucît Sulzer nu ne dă vreo indicație asupra numărului de țevi ale „Muskalului" turcesc, s-ar putea bănui că acesta ar fi avut șapte — că ar fi fost deci un „Siebenpfeife" în adevăratul înțeles al cuvîntului — sau poate opt, cum susținea Carra. O lucrare de prestigiu din acea vreme ne lămurește însă că naiul turcilor — „Meskal", cum îl numește autorul — avea vreo 23 de țevi. Vezi Giambatista Toderini, *Letteratura turchesca*, Venezia, Giacomo Storti, 1787, vol. I, p. 237.

[25] T.A., *Fănică Luca (1894—1968)*, în „Revista de etnografie și folclor", XIV (1969), nr. 2, p. 151.

și despre instrumentele muzicale turcești [26], scapă însă complet din vedere buciumul și cimpoiul, instrumente deosebit de importante și în acea vreme : se numără între cele mai des pomenite instrumente muzicale în scrierile românești, începînd cu scripturile veacului al XVI-lea.

A fost cunoscut dintotdeauna și pe toate meleagurile locuite de români fluierul lui Pan ? A existat vreodată un nai cu puține țevi (șapte sau opt) ? A viețuit odinioară un instrument exclusiv de uz țărănesc-păstoresc ? A fost acesta înlocuit ulterior (și cînd ?) de cel actual, profesional, venit pe drumul Țarigradului, odată cu pătrunderea în țările românești a unor forme de viață materială și spirituală din Orientul Apropiat ? Aria de răsrăspîndire a naiului a fost dintotdeauna mărginită la vechile Principate Românești ? Iată o seamă de întrebări la care, pentru moment, din lipsă de documente, nu se poate da vreun răspuns precis.

Oricum o fi fost, un lucru rămîne sigur : începînd din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea lăutarii români au ridicat acest instrument rudimentar, de foarte largă răspîndire geografică, pe cele mai înalte culmi ale artei. Istoria ne-a păstrat amintirea cîtorva instrumentiști de seamă : Mihalachi Roșu din taraful faimosului Barbu Lăutaru (despre care se crede că zicea și din nai [27]), Năstasă Muscalagiul din Botoșani, T. Teodorescu din Focșani, Anastasiu Muscalagiul, Angheluș Dinicu, Radu Ciolac, Bălan Pădureanu, Ghiță Păun-Muscalagiul ș.a., admirați în țară și peste hotare. În a doua jumătate a veacului trecut, după ce ajunsese la o mare strălucire, naiul începe să dispară, la început din Moldova. În vreme ce în 1834, din 73 de lăutari înscriși într-o breaslă din București, 13 erau „muscalagii" (executanți din nai) [28], în perioada interbelică, în toată țara abia mai puteau fi găsiți vreo 16 naiști (nici unul în Moldova), mai toți oameni în vîrstă [29]. Pieirea bătrînului instrument se vădea iminentă.

★

Naiul românesc este alcătuit dintr-un șir de țevi de bambus de diferite lungimi și grosimi (între aproximativ 60 și 215 mm, cu diametrul exterior/interior între aproximativ 9/7,5 și 22/16 mm). Tuburile, deschise la capătul superior și închise la cel inferior, încleiate unul de altul, se sprijină prin lipire pe o vergea ușor curbată ; mai nou într-un sălaș în formă de jgheab dreptunghiular. Capetele de jos ale țevilor sînt înfundate cu dopuri de plută și cu ceară de albine spre a fi închise ermetic. Cantitatea de ceară introdusă în țevi este foarte mare : ea ocupă între aproximativ 1/3 pînă la mai bine de 2/3 din lungimea lor interioară. (Lungimea în interior a țevilor, scurtată prin adaosul de ceară, este între aproximativ 22 și 160 mm.) Cantitatea mai mică sau mai mare de ceară slujește și la

---

[26] Fr. J. Sulzer, *op. cit.*, passim.

[27] V. Cosma, *op. cit.*, pp. 42—43 și 45.

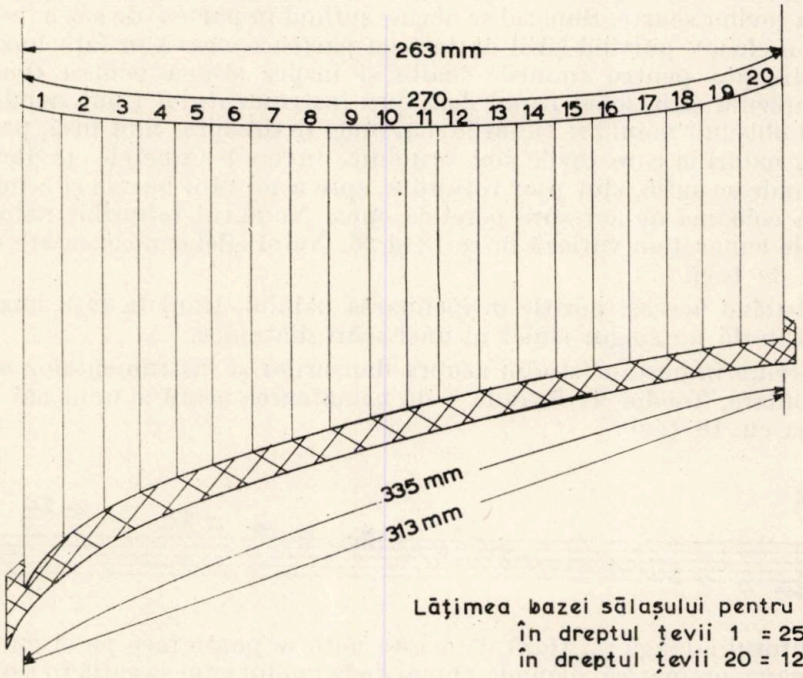
[28] Cristian C. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, Editura muzicală, 1965, p. 116.

[29] Fănică Luca, Mielu lui Păun, Dumitru Petrescu-Malacu și Alexandru Gănescu-Boiță (București), Ion Oprea și Vetu Găţoi (Ploești), Gheorghe Perșai (Pogoanele—Buzău), Trăiță (Brăila), Carabulea (Constanța), Costică Fluiericiu și Nicolae Bălan (Poboru—Olt), Gică Ilie (Cornățelu—Olt), Ilie Muscalagiu-Ciungu (Drăgășani), Mihai Bălășoiu (Cornești—Gorj), Arhip Caliu-Lică Lăutaru (Ioneşti—Gorj)...

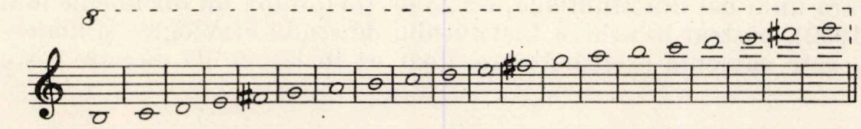
„NAI"

BUCUREȘTI

Instrumentul a fost construit din 20 de țevi de bambus de un oarecare Urucu. (A părăsit Bucureștiul și s-a mutat la Craiova.) A cîntat din el vreo două luni tînărul Stelian Bîzgu, 14 ani, din București.



Lățimea bazei sălașului pentru țevi:
în dreptul țevii 1 = 25 mm
în dreptul țevii 20 = 12 mm



Țevile: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

I. Diametrul de sus al țevilor: exterior / interior (mm).
II. Lungimea aproximativă a țevilor (exterior), inclusiv lăcașul, măsurate în partea concavă dinspre întepret (mm).
III. Lungimea țevilor (in interior), scurtate în urma adaosului de ceară (mm).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
I	22/16	20/15	19/14	18/13	17.5/12	16.5/13	16/12	16/11	15.5/12	14.5/11.5	14.5/11	13.5/10	12.5/10.5	13/10	12/10	11.5/9	11.5/8	11/9	10/8	9/7.5
II	215	190	168	150	138	123	114	103	95	87	81	75	71	67	65	63	62	61.5	61	60
III	159	154	132	117	105	99	88	74	72	62	55	48	44	40	37	36	31	27	25	22

București la 21. 11. 1972

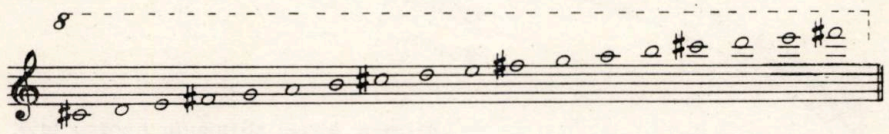
Redactor: Gottfried Habenicht.

acordarea instrumentului. De aceea un naist are întotdeauna la dînsul un cocoloş de ceară şi o vergea cu care bătătoreşte ceara adăugată sau cu care o scoate pe cea de prisos. (Pentru scoaterea cerii unii instrumentişti se slujesc de un fel de linguriţă de metal confecţionată în acest scop.)

Ţevile naiului se orînduiesc într-un şir concav, în ordinea lungimilor, cele mai lungi şi mai groase fiind obişnuit în dreapta. Executantul ţine cu mîna dreaptă partea de jos a ţevilor lungi şi cu mîna stîngă partea din jos a ţevilor scurte. Sunetul se obţine suflînd în partea de sus a ţevilor (ca într-o cheie), purtînd şirul de ţevi cu partea concavă în faţa buzelor, înspre dreapta pentru tonurile înalte şi înspre stînga pentru tonurile grave, precum şi mişcînd capul deasupra instrumentului ţinut nemişcat. (În mod obişnuit naiul are tuburile mai lungi în dreapta. Sînt însă, pentru stîngaci, naiuri la care ţevile sînt orînduite invers.) Capetele ţevilor, în partea unde se suflă, sînt uşor rotunjite, spre a nu răni buzele şi a înlesni dirijarea coloanei de aer spre peretele opus. Numărul tuburilor naiurilor pe care le cunoaştem variază între 18 şi 25. Naiul zilelor noastre are obişnuit 20 de ţevi.

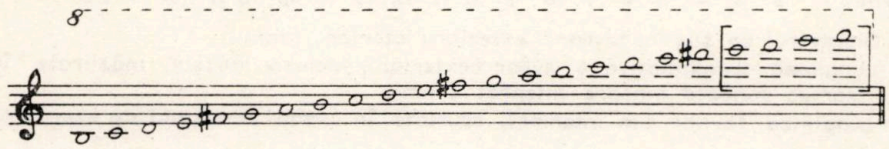
Păstrînd aceeaşi poziţie în înclinarea naiului, ţinut în faţa buzelor, fiecare tub dă un singur sunet al unei scări diatonice.

Într-un important studiu asupra dansurilor şi instrumentelor muzicale populare, Teodor T. Burada [30] dă următoarea scară a unui nai moldovenesc cu 18 ţevi :



Autorul adaugă : „Afară de aceste note se poate face pe el cu uşurinţă şi gama cromatică, depinde numai de la modul cum se suflă în ţevi".[31]

Scara unui nai din Muntenia, cu 23 de ţevi, după un document mai recent (1932), păstrat în arhiva Institutului de studii etnologice şi dialectologice, este oarecum asemănătoare, doar că în loc de *do diez* are peste tot *do* :



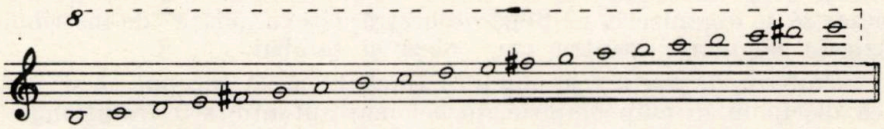
De notat că instrumentistul, care şi-a cumpărat naiul cu 20 de ani în urmă (deci prin 1912), nu se folosea decît de 19 din cele 23 de ţevi ale instrumentului.

---

[30] Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de musică a le Românilor*, în „Almanah musical", III (1877), Iassi, pp. 42—88.

[31] *Ibidem*, p. 74.

Naiul contemporan are, cum am arătat, 20 ţevi, acordate de la *si*^{1} pînă la *sol* ^{4}, peste tot cu *fa diez* în loc de *fa* :



Pentru a obţine alte sunete decît ale scării „naturale" sînt posibile două procedee :

1. Cînd melodia care trebuie cîntată pretinde o altă scară, se introduc alice de plumb, pietricele, boabe de fasole, cocoloaşe de pîine etc. în tubul sau în tuburile ale căror sunete trebuie urcate. În aceast chip tubul este scurtat, iar sunetul care rezultă este mai înalt. (Scurtînd, de pildă, tubul lui *do* se obţine *do diez*, scurtînd tubul lui *re* se obţine *re diez*, respectiv *mi bemol* etc.) Acest procedeu, folosit încă în mod curent în perioada interbelică, a fost cu totul părăsit în vremea din urmă.

2. Sunetele intermediare faţă de scara „naturală" se obţin prin modificarea înclinării instrumentului, respectiv a unghiului în care coloana de aer este suflată spre peretele opus al ţevilor. Cu cît unghiul în care coloana de aer izbeşte peretele ţevii este mai ascuţit sau cu alte cuvinte cu cît baza instrumentului este mai ridicată, cu atît sunetul coboară. (Suflînd în tubul lui *re*, bunăoară, cu poziţia instrumentului uşor modificată se obţine *do diez* sau *re bemol*, din tubul lui *si* se obţine *si bemol* ş.a.m.d.) În acest mod scara „naturală" a instrumentului poate fi întregită cu toate semitonurile cromatice (practic se poate obţine orice sunet între treptele diatonice ale scării, orice intonaţii „netemperate"). Cu această tehnică se obţin şi portamente : suflînd într-o ţeavă oarecare şi micşorînd progresiv unghiul de atac al suflului (ridicînd progresiv instrumentul), sunetul alunecă în jos pînă la un interval care poate atinge octava inferioară. Revenind progresiv la poziţia iniţială, sunetul urcă în consecinţă. Acest procedeu este singurul de care se folosesc naiştii zilelor noastre spre a obţine alte sunete faţă de cele ale scării „naturale".

În orchestră naiul cîntă melodia sau dublează melodia viorii prime, îmbogăţind-o cu o seamă de artificii, între care diferite glissande repezi, suitoare şi coborîtoare, deosebit de caracteristice, obţinute prin mişcarea repede spre dreapta şi spre stînga a instrumentului în faţa buzelor. Tehnica naiului permite, aşa cum am arătat, portamente, apoi staccate, formule melodice construite pe trepte vecine sau apropiate şi mordente. Sînt greu de executat arpegii şi pasaje cromatice în mişcare foarte repede. În zilele noastre naiul este întrebuinţat mai ales ca instrument solistic.

*

După cum am arătat, în perioada interbelică lăutarii care mai ştiau cînta din nai puteau fi număraţi pe degete. Cel mai de seamă dintre ei a fost Fănică Luca (1894—1968). Se putea prevedea pieirea bătrînului instrument odată cu stingerea din viaţă a celor puţini care îl mai însufleţeau. Fără interesul deosebit acordat în anii puterii populare valorificării multilaterale a culturii populare este neîndoios că aşa s-ar fi întîmplat.

În 1949, anul înfiinţării Institutului de folclor din Bucureşti, a luat fiinţă sub oblăduirea acestuia o orchestră experimentală de muzică

populară (viitoarea Orchestră „Barbu Lăutaru"). Se impunea salvgardarea bătrînelor instrumente, îndeosebi a naiului. Era nevoie să se educe în acest scop un mănunchi de tineri instrumentişti. S-a socotit aşadar necesar să se organizeze, pe lîngă orchestră, cîteva „clase" de instrumente muzicale populare: pentru nai, cobză şi ţambal.

Profesor de nai a fost numit Fănică Luca. A început să-şi instruiască discipolii în chip empiric, în cel mai autentic stil tradiţional. Nu prea cunoaştea notele, dar nici nu s-a socotit cu cale învăţarea naiului după note, pentru a nu se altera cu nimic cîntarea neaoş populară.

3. Fănică Luca (1894 — 1968). Foto: C. Popescu.

Peste cîţiva ani, în toamna lui 1953, Institutul de folclor — aşezămînt de cercetări ştiinţifice — a fost degrevat de sarcina îndrumării orchestrei şi a cursului de instrumente populare. Clasa de nai şi clasa de ţambal au fost preluate de către Liceul de muzică nr. 1. Profesorul de nai Fănică Luca şi-a continuat cu sîrguinţă activitatea pedagogică, în acelaşi neaoş spirit popular, în care pilda vie este mentor: „suflă aşa!", „nuanţează aşa!", „scoate sunetul aşa!", într-un cuvînt: „fă ca mine!" Elevii săi au dobîndit însă, în cadrul şcolii, o cultură muzicală complexă, precum şi cultura generală cerută de programa analitică, la nivelul liceelor de cultură generală. La absolvirea şcolii, elevii trebuiau să cînte din nai în cel mai curat stil folcloric. Ei trebuiau totodată să treacă examenele de cultură generală, încununate de examenul de balacaureat. Adăugăm că tinerii muzicanţi puteau, la nevoie, să descifreze cu naiul orice partitură muzicală scrisă în limitele posibilităţilor tehnice ale instrumentului.

Prin lăudabilele străduinţe ale lui Fănică Luca s-a ridicat o pleiadă de tineri executanţi din nai: Damian Luca, Constantin Dobre, Radu Simion, Damian Cîrlănaru, Nicolae Pîrvu, Gheorghe Zamfir ş.a. Prin ei, arta învăţătorului lor continuă să vieţuiască şi să se dezvolte, multiplicîndu-se. Cultura muzicală şi cultura generală pe care învăţăceii lui Fănică Luca au cîştigat-o pe băncile şcolii i-a luminat, ajutîndu-i pe cei mai înzestraţi să depăşească meşteşugul maestrului lor. S-a făcut dovada că însuşirea unor cunoştinţe muzicale temeinice, teoretice şi practice, paralel cu învăţarea naiului în spirit tradiţional, nu numai că nu i-a îndepărtat de autentic, ci — dimpotrivă — le-a deschis noi orizonturi.

Caz tipic este Gheorghe Zamfir. După ce a terminat liceul de muzică şi-a continuat studiile la Conservatorul din Bucureşti, unde a absolvit două secţii: pedagogie muzicală (1966) şi dirijat de orchestră (1968). Nu a părăsit nici o clipă naiul, ci, dimpotrivă, a căutat să-şi perfecţioneze fără contenire tehnica şi măiestria. A lărgit sfera repertoriului pro-

fesional, în general limitat, al instrumentului, incluzînd piese valoroase din folclorul țărănesc, ca și din ținuturile țării în care naiul este necunoscut (Banat, Transilvania), ori din care a dispărut demult (Moldova). Includerea unui bocet, bunăoară, este nu numai o inițiativă îndrăzneață, ci și o demonstrație convingătoare a cantabilității și posibilităților expresive ale instrumentului.

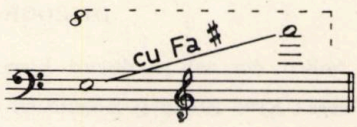
Spirit întreprinzător, animat de dorința spre mai bine, Gheorghe Zamfir este mereu în căutarea unor noi procedee de tehnică în prezentarea repertoriului muzical pe care-l însuflețește. I se datorește, între altele, o nouă tehnică, insolită, în cîntarea din nai, și anume dublarea pe alocurea a melodiei instrumentale cu intonații scoase din organul său vocal. Din suprapunerea celor două melodii rezultă o curioasă diafonie, cu nebănuite resurse expresive.

4. Gheorghe Zamfir cu naiul său cu 25 de țevi. (În curea naiul obișnuit, cu 20 de țevi.) Foto : C. Cellier.

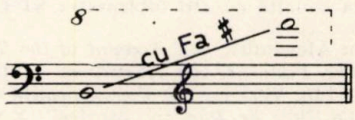
Nu numai atît, Gheorghe Zamfir a îmbogățit și diversificat tehnica de execuție a străvechiului nostru nai : pentru a obține sunete și sonorități în plus a adăugat celor douăzeci de țevi ale instrumentului încă cinci, sporindu-i cu patru țevi registrul grav și cu una registrul acut (1969). Semnalul ca de bucium care preludează cîntecul haiducului Iancu Jianu din repertoriul său este țesut din cîteva sunete neîntîlnite pînă acum la naiul românesc. Mai tîrziu a pus să i se construiască naiuri mai mari, cu 28 și cu 30 de țevi (1970), un nai grav cu 22 de țevi (1971) și un nai acut cu 20 de țevi, acordat cu o octavă mai sus decît cel obișnuit (1971).

Scările naiurilor construite, după îndrumările sale, de un priceput constructor bucureștean, Constantin Popescu, sînt următoarele :

Naiul cu 25 de țevi:

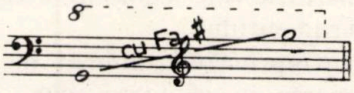


Naiul cu 28 de țevi:



Naiul cu 30 de ţevi:

Naiul cu 22 de ţevi:



Naiul mic, cu 20 de ţevi, este acordat, aşa cum am mai arătat, cu o octavă mai sus decît cel obişnuit, aşadar de la *si*[2] pînă la *sol*[5].

Dacă aceste naiuri vor da roade sau nu, care din ele vor vieţui şi care nu, sînt întrebări la care va răspunde viitorul apropiat. Pentru moment se poate afirma că Gheorghe Zamfir le mînuieşte cu pricepere şi măiestrie, iar unele din ele au fost preluate şi de alţi tineri naişti : Simion Stanciu, Radu Simion ş.a. Trebuie însă spus că naiurile grave sînt anevoie de mînuit : sunetele sînt de slabă intensitate şi foarte uşor se pot preface în armonice superioare. Cît despre naiul acut, sunetele sale sînt foarte stridente, îndeosebi cele din registrul înalt.

5. Simion Stanciu cu un nai mare, construit după indicaţiile lui Gh. Zamfir. Foto : C. Cellier.

Prin şcoală şi prin pilda şcolii, naiul românesc se răspîndeşte pe zi ce trece. Îl întîlnim azi din ce în ce mai des în mîna unor tineri instrumentişti, profesionişti şi amatori, de-a lungul şi de-a latul ţării. Ei duc mai departe faima acestui simplu mănunchi de ţevi şi totodată faima muzicii populare româneşti[32].

Posibilităţile muzicale ale naiului par să depăşească azi fruntariile folclorului. Simion Stanciu a abordat la un moment dat jazzul, iar naiul lui Gheorghe Zamfir a împodobit şi îmbogăţit cu sonorităţi insolite paleta sonoră a lucrării simfonice *Clepsidra II* (1972) de Anatol Vieru.

DISCOGRAFIE

Soliști din nai pe discuri Electrecord (33 1/3 ture/minut) :

Constantin Dobre : EPC 10 015 şi laolaltă cu alţi interpreţi : EDP 1 200 ;
Constantin Dobre şi Ion Oprea (două naiuri) laolaltă cu alţi interpreţi : STM-EPD 1 308 ;
Damian Luca laolaltă cu alţi interpreţi : ST-EPE 0 306 ;

[32] Tiberiu Alexandru, *An Account of the Teaching Methods of Some Folk Instruments in Romania* : *The Panpipe*, în : „Yearbook of the International Folk Music Council", III (1971), pp. 143—145. Vezi şi : *Sur l'enseignement de quelques instruments de musique populaire de Roumanie* : *La Flûte de Pan*, în „Muzica", XXI (1971), nr. 11, pp. 43—44.

Fănică Luca : EPD 1 186 şi în cadrul „Antologiei muzicii populare româneşti" : EPD 78 ;
Nicolae Pirvu laolaltă cu alţi interpreţi : STM-EPE 0 752 ;
Radu Simion : EPC 651, STM-EPE 0 900, STM-EPE 0 962 şi laolaltă cu alţi interpreţi : EPE 0386 ;
Radu Simion şi Simion Stanciu : STM-EPE 0 886 ;
Simion Stanciu : STM-EPE 0 929 ;
Gheorghe Zamfir : ST-EPE 0 432, ST-EPE 0 433, STM-EPE 0 894 şi laolaltă cu alţi interpreţi : ST-EPE 0 431.

LA FLÛTE DE PAN ROUMAINE

À partir de la deuxième moitié du 18e siècle, quelques ménétriers (« lăutari ») roumains ont fait connaître la flûte de Pan au de là de nos frontières. Ils ont élevé cet instrument ancien et rudimentaire — répandu sur tous les méridiens — au comble de l'art.

La flûte de Pan a été connue dans cette partie du monde en commençant des plus anciens temps : de l'époque de la formation du peuple roumain. Sporadiquement mentionnée dans différentes œuvres du 16e et du 17e siècle, on la trouve couramment aux ménetriers du 18e siècle jusqu'a nos jours.

Les noms autochtones de l'instrument sont : «fluierar », «fluierici », «fluieraş », «fluierător » et «şuieriţă ». Puis l'instrument fut nommé «mouscal » et plus tard «naï ». L'origine orientale de ces deux derniers termes (« mouscal » et «naï »), ainsi que le fait que les tuyaux de la flûte de Pan sont confectionnés de bambou posent l'hypothèse de la rencontre d'un ancien instrument autochtone, rustique et bucolique, avec un instrument professionnel, importé plus tard de l'Orient.

La flûte de Pan roumaine est faite d'une série de tuyaux, ayant des longueurs et des épaisseurs différentes, bouchés en bas par des morceaux de liège et de cire. La cire sert aussi à l'accordage. Autrefois la flûte de Pan avait entre 18 et 25 tuyaux. À présent elle a 20 tuyaux. Son échelle est diatonique, mais avec une légère modification de l'angle dans lequel l'air est soufflé on peut obtenir les demi-tons chromatiques (plus exactement n'importe quel son intermédiaire entre ceux de l'échelle «naturelle »). Avec le même procédé on obtient des portamentos. De la flûte de Pan on peut obtenir facilement des glissandos, en executant un mouvement rapide dans les deux sens opposés, en face des lèvres, des staccatos, des mordentos, des appoggiatures. Il est difficile d'obtenir des passages chromatiques dans un mouvement vif.

En train de disparition, la flûte de Pan vient d'être rapellée à une vie nouvelle dans les années du pouvoir populaire. Fănică Luca (1894—1968) a éduqué, par des méthodes empiriques, dans le plus pur esprit folklorique, une pléiade de jeunes musiciens, surtout au Lycée de Musique N°1 de Bucarest. C'est par eux que l'art de la flûte de Pan continue à vivre, à se developper en se multipliant. Les plus doués de ses élèves ont dépassé leur maître. Un cas typique : Gheorghe Zamfir, la vedette

bien connue de la musique populaire roumaine de nos jours. Il a élargi le repertoire musical de l'instrument, a enrichi et a diversifié la technique de l'execution par de nouveaux procédés. Il a fait construire des flûtes de Pan ayant un nombre plus grand de tuyaux (25, 28, 30), une flûte de Pan grave (avec 22 tuyaux) et une flûte de Pan aiguë (avec 20 tuyaux). Quelques-unes on été adoptées aussi par d'autres «naïstes» bien connus : Simion Stanciu, Radu Simion, etc.

Grâce à l'école et à l'exemple de l'école, la flûte de Pan roumaine se répand de plus en plus. On peut la rencontrer fréquement chez les jeunes musiciens amateurs ou professionnels, sur toute la superficie de notre pays. Ils portent plus loin la renommée de cet instrument simple ainsi que la renommée de la musique populaire roumaine.

PROBLEME ALE CLASIFICĂRII MELODIILOR INSTRUMENTALE DE JOC

CORNELIU GEORGESCU

1. Introducere.

1.1. Premise teoretice.

1.1.1. Ne propunem în cele ce urmează o trecere în revistă sumară a unor aspecte ale punctului de vedere adoptat, referitor la clasificarea unui material; fiind pe deplin conştienţi de complexitatea şi importanţa subiectului abordat, ca şi de lipsa rezultatelor de sinteză ale unei cercetări care să trateze bazele logice ale clasificării, ne vom limita la acele aspecte care au jucat un rol direct în experienţa noastră în încercarea de clasificare a melodiilor instrumentale de joc după criterii exclusiv muzicale, fără a putea considera definitive cele obţinute pînă în această etapă a lucrului.

1.1.2. Înţelegem prin clasificare orînduirea obiectelor unei mulţimi, urmînd unul sau mai multe criterii, conform unui anumit scop.

1.1.3. Cea mai generală condiţie a unei clasificări este aceea ca fiecare obiect din această mulţime să ocupe în orînduirea stabilită un singur loc; nu este deci admisibil ca un obiect sau o serie de obiecte să fie considerate în afara sistemului de clasificare propus, după cum nu este admisibil ca un obiect să poată ocupa mai multe locuri în acest sistem.

1.1.4. Sistemul de clasificare a unei mulţimi de obiecte este direct dependent de cantitatea şi calitatea obiectelor acestei mulţimi (de ex., de gradul său de omogenitate). În principiu, cu foarte puţine excepţii, nu se poate impune din afară o ordine unei asemenea mulţimi, ci ea trebuie dedusă din însăşi proprietăţile sale.

1.1.5. Aspectul final al clasificării depinde de asemenea de scopul urmărit. Putem distinge, în funcţie de acest scop, o serie de posibilităţi radical diferite. Cîteva exemple:

1.1.5.1. Clasificare cu caracter de index, în general după un unic criteriu, mai mult sau mai puţin arbitrar ales [1].

---

[1] De ex.: orînduirea materialului muzical existent în A.I.E.F. după criteriul numărului curent (primit în catalog la înregistrarea sa) sau după acela al datei culegerii sale, al zonei geografice, al genului folcloric sau după numele informatorului, culegătorului, după titlu etc.

Rev. etn. folc., tom. 20 nr. 1, p. 49–68, Bucureşti, 1975.

Acest tip de clasificare poate avea un aspect „direcționat" [2] sau „nedirecționat"[3], ea oferind, de obicei, informații specifice materialului clasificat puține sau, în orice caz, unilaterale.

1.1.5.2. Clasificare cu caracter de catalog (inventar) al subunităților componente ale obiectelor mulțimii[4]. Orînduirea de tip lexical prezintă avantajul de a manipula elemente esențiale ale obiectelor („constituentul minim"), oferind deci unele informații prețioase privitoare la compoziția lor. În schimb lipsesc, în acest stadiu, informațiile referitoare la ansamblul obiectului [5].

1.1.5.3. Clasificare cu caracter tipologic, care urmărește gruparea obiectelor asemănătoare, cu scopul reliefării tipurilor, a nucleelor celor mai stabile, deci, implicit, a proprietăților esențiale ale materialului cercetat, organizat într-un sistem.

1.1.6. Ne vom referi în continuare în special la această accepțiune a clasificării (conform 1.1.5.3.); considerăm celelalte posibilități (1.1.5.1., 1.1.5.2.) ca importante în special din punct de vedere auxiliar, ca o etapă în lucrul pentru obținerea unei tipologii sau cu o anumită importanță practică imediată [6].

1.2. În funcție de caracterul clasificării este necesar a se defini o metodă de lucru specifică. Nu insistăm asupra aspectelor, relativ simple, ale determinării unei metode necesare indexării unui material după un singur criteriu (ea este, dealtfel, parte componentă a metodei de clasificare cu caracter tipologic). Există însă și alte posibilități, cum ar fi aceea a împărțirii succesive a materialului cercetat în cîte două grupe aflate în opoziție binară, în conformitate cu existența sau nonexistența unei anumite calități. Aceste metode simple de clasificare, aplicabile, în principiu, oricărui material, tocmai datorită caracterului lor elementar, universal ajustabil, pot oferi unele informații despre acest material; în general, pe această cale nu se ajunge însă întotdeauna la gruparea tipurilor [7], care reprezintă în acest moment pentru noi scopul principal al clasificării și care solicită o metodă proprie.

1.3. Vom încerca să descriem ceea ce vom numi de acum înainte un „*model clasificațional*" abstract, incluzînd un proces (deci, mecanismul propriu-zis al clasificării — 1.3.1.) și un rezultat al acestui proces (deci, aspectul final al unei clasificări — 1.3.2.).

1.3.1. Procesul clasificării cuprinde o serie de etape de lucru, de acțiuni succesive asupra unui material (cu scopul conform 1.1.2., 1.1.3.), care, pînă la un anumit punct, pot fi descrise sub aspectul lor general.

---

[2] De ex.: model 1.2.3.4.5.... (ordinea cifrelor este logică, în funcție de mărime).

[3] De ex.: model a.b.c.d.e.... (ordinea literelor alfabetului, deși precizată, este convențională).

[4] De ex.: dicționarul de cuvinte existente într-o limbă.

[5] Astfel, de ex., dicționarul de cuvinte al unei limbi, chiar dacă include și formele flexionare ale cuvintelor, nu ne oferă informații suficiente privitoare la gramatica acelei limbi (după cum alfabetul nu ne oferă informații asupra cuvintelor). Este vizibilă deosebirea între *inventar* și *sistem*.

[6] De ex.: pentru orînduirea provizorie a materialului într-o arhivă, a ținerii evidenței sub diferite aspecte etc.

[7] Sistemul „opoziției binare succesive" poate acoperi sau ascunde acele relații între proprietățile obiectelor care nu se află într-un simplu raport de existență-nonexistență (de ex.: împărțirea motivelor lirice populare după criteriul tematic).

1.3.1.1. Prima etapă constă în cunoaşterea proprietăţilor individuale ale obiectelor mulţimii de clasificat; scopul ei este acela de a analiza fiecare obiect separat, de a colecta cît mai multe informaţii despre el (fără a încerca, în acest stadiu, o ierarhizare a acestor informaţii, operaţia fiind prematură şi conducînd adesea etapele următoare ale procesului clasificării pe o cale greşită).

1.3.1.2. A doua etapă constă în compararea datelor obţinute (a calităţilor obiectelor), cu scopul de a decide care sînt calităţile general răspîndite sau cele particulare, individuale, cu o frecvenţă mai mică, deci a defini proprietăţile cele mai relevante ale obiectelor analizate. Vom numi elementul invariant al acestor proprietăţi *criteriu de clasificare* [8].

1.3.1.3. A treia etapă constă în efectuarea unor clasificări tip index (conform 1.1.5.1.), cu caracter auxiliar, pe baza fiecăreia dintre aceste criterii, cu scopul de a afla sfera de întindere, variabilitatea *reală* a fiecăruia (în raport, eventual, cu variabilitatea sa *posibilă*).

1.3.1.4. A patra etapă constă în cercetarea grupărilor posibile de proprietăţi, iar, în acest cadru, a grupărilor existente în materialul cercetat, şi anume a celor mai constante grupări de două-trei-patru etc. proprietăţi; ele conduc dealtfel la „nucleele" tipologice importante, care încep să se detaşeze de masa materialului mai puţin conturat sau intermediar.

1.3.1.5. A cincea etapă constă în ierarhizarea — posibilă la acest nivel, cercetînd clasificările tip index auxiliare (conform 1.3.1.3.), ca şi grupările de proprietăţi (conform 1.3.1.4.). — a criteriilor, scopul acestei operaţii fiind acela de a determina care sînt calităţile esenţiale ale obiectelor (sau grupelor de obiecte), a căror variabilitate permisă este mai redusă sau inexistentă sau ar conduce la dizolvarea specificului obiectului respectiv, şi care sînt acele calităţi a căror variabilitate mai largă este admisă, obiectul păstrîndu-şi identitatea. Este unul dintre momentele cele mai dificile ale acestui proces, cunoaşterea intimă a materialului cercetat, sub aspectele sale concrete sau abstractizate, fiind hotărîtoare şi confirmînd sau contrazicînd, uneori, datele intuitive. (Aceste date intuitive joacă totuşi un rol important, în sensul unei economii de muncă la nivelul momentelor 1.3.1.2., 1.3.1.3., 1.3.1.4.)

1.3.1.6. A şasea etapă constă în construirea acelui „lanţ de criterii" care reprezintă clasificarea propriu-zisă, alegînd succesiv ca prim criteriu pe cel care asigură, în acel moment, *cea mai netă departajare a materialului*, prin variabilitatea sa.

1.3.1.6.1. Prin „departajare netă a materialului" înţelegem acea împărţire a materialului care să fie cel mai puţin posibil — sau, eventual, deloc — contrazisă de aplicarea criteriilor următoare; ea trebuie să reprezinte, de fapt, baza unei grupări de proprietăţi (conform 1.3.1.4.).

1.3.1.6.2. Acest prim criteriu poate oscila între un plan „prea general" (care oferă o informaţie nespecifică materialului, definindu-l insuficient, plasîndu-se „prea departe de material") sau un plan „prea particular" (care oferă o informaţie specifică doar pentru o parte din material, definindu-l prea concret, plasîndu-se „prea aproape de material").

---

[8] Între o proprietate a obiectelor şi un criteriu de clasificare raportul este acela dintre particular şi general (de ex.: între „doric" şi „mod" sau între „2/4" şi „măsură").

1.3.1.6.3. Din necesitatea verificării justeței alegerii unui criteriu prin contrazicerea sau confirmarea departajării inițiale de către celelalte criterii, rezultă caracterul obligatoriu al „feed-back"-ului, al controlului exercitat de o etapă prezentă asupra celei depășite (deci, implicit, posibila necesitate a corijării ei). Este de asemenea un moment în care intuiția poate face ca numărul probelor necesare pentru a determina cea mai bună combinație de criterii să fie cît mai redus (teoretic, aceste probe ar trebui efectuate toate, în special în cazul „bifurcațiilor", în care un număr de criterii apar în mod obiectiv ca absolut egal de avantajoase).

1.3.1.6.4. Acest proces continuă (conform 1.3.1.6.) prin împărțirea succesivă a materialului în grupe din ce în ce mai mici, el fiind încheiat atunci cînd se ajunge la obiectele izolate.

1.3.2. Vom încerca să descriem unele proprietăți abstracte ale unui „model clasificațional" (în sensul 1.1.5.3.), privindu-l ca rezultat al procesului (1.3.1.) descris.

1.3.2.1. Din acest punct de vedere „modelul clasificațional" se prezintă ca un complex de relații, ca un „lanț de criterii" ordonate logic, conform proprietăților obiectelor mulțimii cercetate; el reprezintă aranjarea acestor proprietăți și a echivalentului lor abstractizat într-o structură coerentă, care oferă astfel maximum de informații de ansamblu asupra acestui material.

1.3.2.2. Această structură poate fi studiată pe o direcție verticală sau orizontală (în cazul 1.1.5.1. există doar dimensiunea verticală).

1.3.2.3. Pe direcția verticală elementele acestei structuri se prezintă ca o succesiune ordonată, termenii ei (definind grupe de material cu o anumită calitate concretă) aflîndu-se în raport de coordonare (după modelul $a + b + c ...$).

1.3.2.3.1. La acest nivel este obligatorie consecvența criteriului ales, pentru fiecare dintre „coloane" [9].

1.3.2.3.2. Orice „coloană" cuprinde întreg materialul cercetat, împărțit în grupe din ce în ce mai mici, conform numărului de ordine al „coloanei" corespunzător primei, celei de-a doua, celei de-a treia etc. alegeri a unui criteriu.

1.3.2.3.3. Între „coloane" relația se stabilește în plan orizontal, ea fiind, conform acestei direcții (vezi 1.3.2.4.), aceea de subordonare.

1.3.2.3.4. Ultima „coloană" pe această direcție verticală cuprinde întreg materialul cercetat la nivelul obiectului izolat; ea materializează de fapt țelul final al clasificării, adică orînduirea integrală a acestui material la nivelul individului, conform proprietăților sale.

1.3.2.4. Pe direcția orizontală, elementele structurii se prezintă ca o succesiune ordonată, termenii ei (definind criterii de împărțire a materialului, deci calități abstracte ale materialului) aflîndu-se în raport de subordonare (între ei existînd relațiile simbolizate de modelele $a > b > c$ .. și ... $c \ni b \ni a$, adică : „orice termen este mai mic decît termenul care-l precedă" și „orice termen este inclus în termenul care-l precedă").

---

[9] Numim „coloană" orînduirea pe direcție verticală a grupelor mulțimii cercetate la aplicarea unui criteriu (de ex.: la aplicarea criteriului „mod", grupele cuprinzînd piese muzicale în modul doric, frigic, lidic etc. constituie o asemenea „coloană").

1.3.2.4.1. La acest nivel este obligatorie schimbarea criteriului pentru fiecare nou termen al unei „linii", o „linie" fiind formată din termeni reprezentînd fiecare un alt criteriu [10].

1.3.2.4.2. Orice „linie" cuprinde criterii orînduite în sensul de la general către particular.

1.3.2.4.3. Între „linii" relația se stabilește în plan vertical, ea fiind, conform acestei direcții (vezi 1.3.2.3.), aceea de coordonare [11].

1.4. Generalități. Observații.

1.4.1. Nu este posibilă generalizarea unui „model clasificațional" complex, partea cea mai importantă și dificilă constînd tocmai în determinarea specificului fiecărui material, deci al aspectului strict concret al problemei.

1.4.2. Nu poate exista un sistem universal de clasificare general aplicabil (cu excepția „modelelor clasificaționale" elementare, în cazul particular al unor materiale relativ omogene, care ar necesita doar unele adaptări).

1.4.3. Nu pare a fi utilă clasificarea unui material pornind de la o grupă a sa, mai omogenă (cu excepția cazului în care această grupă este selecționată intenționat pentru a înfățișa toate sau aproape toate „cazurile particulare" ale materialului, reprezentînd deci un simbol al întregului material), deoarece optica se poate modifica radical prin lărgirea sferei de cuprindere a noi grupe [12]. Cunoașterea acestor grupări izolate poate însă oferi, desigur, date preliminarii importante (la nivelul 1.3.1.1., de ex.).

1.4.4. În general, sînt posibile mai multe „modele clasificaționale" pentru unul și același material, fiecare oferind unele avantaje și dezavantaje, chiar presupunînd un scop bine definit. Cu toate că există cazuri în care să nu poată fi considerat „perfect" nici unul dintre „modelele clasificaționale" posibile, de cele mai multe ori există totuși o soluție mai favorabilă decît altele sau cu mai puține dezavantaje decît altele. Trebuie acceptat faptul că, mai ales în cazul unor materiale foarte neomogene, vor exista întotdeauna contradicții ireductibile între criteriile propuse, ceea ce înseamnă, în afara materialului intermediar între 2—3 sau 4 tipuri diferite, existența unui material în afara unității esențiale a marii majorități a obiectelor cercetate, neclasificabil sau clasificabil cu prețul unor artificii [13]. Uneori este necesar ca sistemul de clasificare să releve proprietățile *esențiale* ale materialului, neglijînd sau contrazicînd o mare parte din proprietățile sale *neesențiale*, pentru că un sistem de clasificare nu poate organiza întotdeauna *toate* proprietățile unui material, limitîndu-se la ceea ce este mai important, în funcție de scopul propus.

1.4.5. „Modelul clasificațional" bazat pe un singur criteriu este rareori concludent (cu excepția cazurilor unor materiale foarte omogene);

---

[10] De ex.: succesiunea criteriilor „mod", „substrat", „funcționalitate", „sunete de cadență" etc.; nu ne interesează aici conținutul grupelor definite printr-o calitate a obiectelor încadrabilă în criteriul respectiv, aceasta fiind o problemă a „coloanelor" respective.

[11] Din acest motiv, noțiunea de „ultima linie" (analog cazului 1.3.2.3.4. — „ultima coloană") nu are, în acest caz, un sens propriu, ci doar unul strict pozițional.

[12] Cu totul altfel se va porni la clasificarea melodiilor de joc dintr-o anumită zonă a țării, comparativ cu clasificarea aceluiași gen pe întreaga țară sau pe o suprafață geografică mai largă.

[13] De ex., așa ar apărea în acest moment melodiile de joc semiculte (tango, vals etc.) în contextul melodiilor de joc folclorice considerate tradiționale.

el rămîne de cele mai multe ori la un punct de vedere unilateral asupra obiectelor studiate, ceea ce nu înseamnă că nu poate oferi informaţii preţioase (la nivelul 1.3.1.3. de ex.).

1.4.6. În desfăşurarea unei clasificări pot apărea unele momente subiective sau arbitrare, relativ dificil de evitat, cum ar fi, în general, distingerea unui element considerat semnificativ, de altul, nesemnificativ, fie la nivelul „lanţului de criterii" [14], fie la nivelul intern al unui singur criteriu [15]. Presupunînd perfect clar scopul fiecărei etape a clasificării, poziţia absolut egală a două sau mai multe criterii poate conduce, de multe ori, de asemenea la decizii nemotivate (şi nemotivabile) obiectiv.

1.4.7. Precizarea terminologiei întrebuinţate, ca şi consecvenţa implicată de aceasta fac parte din utilajul metodologic minim necesar unei clasificări.

1.4.8. Clasificarea nu pare a fi o problemă definitiv rezolvabilă, chiar pentru un material dat; ea rămîne o temă permanent deschisă de studiu, supusă îmbunătăţirilor. Completări pot apărea atît în urma unei mai bune cunoaşteri a materialului, realizată după o primă clasificare, cît şi ca urmare a abordării acesteia dintr-un alt punct de vedere, mai potrivit specificului său. În acelaşi timp, ea oferă noi date de ansamblu sistematizate asupra materialului cercetat, ceea ce poate duce la plasarea sa într-un context mai larg, contribuind astfel în mod direct la avansarea procesului de generalizare a cunoştinţelor umane.

2. Descriere critică a cîtorva „modele clasificaţionale"*.

2.1. „Modelul clasificaţional" propus de Béla Bartók [16].

2.1.1. Terminologia stabilită este următoarea: clasă, subclasă, grupă, subgrupă, diviziune, subdiviziune.

2.1.2. Melodiile instrumentale se împart în cinci clase, şi anume:

— clasa A şi B (melodii de dans — funcţie dans);

— clasa C (melodii cu text executate instrumental — funcţie nespecifică);

— clasa D (melodii de nuntă — funcţie explicativă);

— clasa E (muzică pentru bucium şi imitaţiile executate la alte instrumente — funcţie pastorală).

2.1.3. Clasa A cuprinde melodiile instrumentale de dans cu structură determinată (de obicei cu 4 secţiuni melodice).

Clasa B cuprinde melodiile instrumentale de dans cu o structură motivică (formate din 2 sau 3 unităţi), repetate sau în succesiune, fără un sistem aparent.

---

[14] Se lasă, în general, în afara observaţiei, la analiza structurală, o serie de criterii de obicei nesemnificative din punct de vedere strict muzical (cum ar fi: numele şi vîrsta informatorului, anul culegerii, aspectul coregrafic al unui joc etc.), cu toate că ele ne pot da uneori informaţii hotărîtoare chiar referitoare la forma unei piese, de pildă.

[15] De ex., selecţia sunetelor unei melodii pentru determinarea substratului acesteia (acţiune în care datele obiective au o valoare probabilistică şi nu absolută).

* Ne-am limitat la contribuţiile unor autori ale căror preocupări se apropie de subiectul nostru (clasificarea tipologică a unor genuri ale folclorului est sau sud-est european).

[16] Bartók Béla, *Rumanian Folk Music* (vol. I. *Instrumental Melodies*), Edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martiner Nijhoff, 1967. Este vorba de material muzical din Transilvania, cu foarte puţine excepţii.

2.1.4. Melodiile din clasa A se împart, după felul secţiunilor (determinate prin revenirea cezurilor), în 4 subclase :

— subclasa I (melodii cu secţiuni scurte) ;
— subclasa II (melodii cu secţiuni lungi) ;
— subclasa III (melodii diferite de cele cuprinse în subclasele I şi II) ;
— subclasa IV (melodii neclasificabile).

2.1.5. Melodiile din subclasa I se împart în 4 grupe :

— grupa 1 (melodii cu 2 secţiuni) ;
— grupa 2 (melodii cu 3 secţiuni, cu cezura după prima secţiune) ;
— grupa 3 (melodii cu 3 secţiuni, cu cezura după a 2-a secţiune) ;
— grupa 4 (melodii cu 4 secţiuni).

Melodiile din subclasa II se împart în 5 grupe :

— grupele 1,2,3,4, identice cu grupele corespunzătoare din subclasa I ;
— grupa 5 (melodii cu 5 secţiuni).

Melodiile din subclasa III se împart în 4 grupe :

— grupa a (melodii cu 4 secţiuni în măsura 2/4 a cîte o măsură) ;
— grupa b (melodii cu 4 secţiuni în măsura 2/4 a cîte trei măsuri) ;
— grupa c (melodii cu 4 secţiuni în măsura 2/4 a cîte opt măsuri) ;
— grupa d (melodii cu 4 secţiuni în măsura 2/4 heterometrice).

2.1.6. În continuare, melodiile sînt clasate după criterii melodice (tonalitate, finala fiecărei secţiuni, uneori şi finala primei jumătăţi a fiecărei secţiuni ; ambitus). În vederea acestui scop, toate melodiile sînt transpuse într-o scară convenţională cu finala sol 1 (cu excepţia melodiilor executate la vioară, care rămîn într-o scară melodică avînd de obicei finala pe la 1, pentru a nu oferi impresii false privitoare la tehnica execuţiei lor pe cele 4 coarde ale instrumentului).

Scara tip este numerotată astfel : sunetele situate sub sol 1 cu cifre romane, iar cele situate deasupra, cu cifre arabe. Există de asemenea simboluri pentru a se indica cezura, ambitus-ul, „conţinutul" secţiunilor, ritmul etc.

2.1.7. Melodiile din clasa B neavînd o structură determinată nu pot fi clasate pe această bază, de asemenea nici segmentate artificial. Ele vor fi publicate de două ori : prima oară, în întregime, conform unui anumit principiu de clasificare, care să releve variaţia motivelor, şi a doua oară, sub forma unui apendice de motive (singura segmentare justificată), grupate sistematic (conform cifrării primului şi ultimului sunet din fiecare motiv, orînduirea realizîndu-se apoi mecanic : 1—1, 1—2, 2—2, 1—3, 2—3, 3—3 etc.).

2.1.8. Se anexează o listă de „genuri de dansuri" (80 de titluri principale de melodii de dans, fiecare cu titluri secundare etc.), apoi date analitice sinoptice referitoare la caracterele melodice, ritmice, arhitectonice ale materialului, referitoare la instrumente, informatori, un tabel al pieselor repartizate pe sate (indicîndu-se cîte piese din fiecare categorie există în satul respectiv etc.).

2.1.9. Reţinîndu-i calităţile, principalele obiecţii care se pot aduce însă acestui „model clasificaţional" ar fi :

2.1.9.1. Referitor la 2.1.2. : nu este păstrat un criteriu unitar pentru împărţirea melodiilor instrumentale în cinci clase (dealtfel, există multe melodii din clasele C şi D care, din punct de vedere structural, sînt foarte

aproape de cele din clasa A, această clasă fiind frecvent alimentată din aceste surse ; amestecuri evidente există și între clasele C și D, respectiv B și E).

2.1.9.2. Referitor la 2.1.3. : gruparea după tipul de formă al melodiei, deși foarte importantă, nu pare a fi cea mai avantajoasă pe primul plan, deoarece este contrazisă de prezența unor tipuri bine definite ritmico-melodic în ambele clase (aceeași melodie de joc poate adopta o formă fixă sau mai mult sau mai puțin liberă).

2.1.9.3. Referitor la 2.1.4. : nu sîntem de acord în principiu cu o asemenea împărțire a materialului (conform 1.3.2.3.1. sau 1.1.3., de ex.). Nu se arată, de ex., ce fel de secțiuni au melodiile din subclasele III și IV ; dacă rezultă din combinații diferite ale claselor I și II, ar trebui ordonate aceste combinații etc.

2.1.9.4. Referitor la 2.1.5. : chiar dintr-o cercetare sumară a materialului se poate observa o oarecare inconsecvență în segmentarea melodiilor în secțiuni (există melodii considerate ca fiind formate din 3 secțiuni, care, de fapt, sînt constituite din 2 secțiuni, dintre care una se repetă variat). Dealtfel, criteriul nu este păstrat cu consecvență nici în împărțirea materialului pe grupe.

2.1.9.5. Referitor la 2.1.7. : un catalog de motive care nu servește ca o bază a unei clasificări a pieselor în întregul lor rămîne un instrument auxiliar prețios, dar nu reprezintă o clasificare finită. Putem considera că melodiile din clasa B nu au fost efectiv clasificate, ci doar studiate, din punctul de vedere al subunităților lor.

2.2. „Modele clasificaționale" propuse de către membri ai „Study Group of Folk Music Systematisation" (din cadrul „Folk Music Councils")[17].

2.2.1. Contribuția lui Jaroslav Markl (Praha)[18]. Reținem un „model clasificațional" propus de Otakar Hostinsky, fondatorul cercetării folclorice moderne cehe (gruparea variantelor după „punctul culminant armonic" al melodiei), ca și observațiile privitoare la necesitatea unei munci colective coordonate la această temă, la necesitatea unei convenții în vederea unificării notațiilor muzicale, la dificultatea determinării unui sistem de clasificare comun pentru folclorul ceh și slovac (foarte neomogen datorită poziției sale geografice într-o zonă de trecere pe direcțiile atît est-vest cît nord-sud), la pericolul grupării total neconcludente a melodiilor, dacă criteriile alese se limitează doar la calitățile de bază ale structurii muzicale (tact, ambitus, formă, cadență, mod etc.), la caracterul utopic al încercărilor de a găsi un sistem universal de clasificare etc.

2.2.2. Contribuția lui Wolfgang Suppan (Freiburg im Breisgau)[19]. Reținem un „model clasificațional" din domeniul literaturii populare (catalog alfabetic sau clasificare după motive, cuvînt-cheie, criteriu topografic), un alt „model clasificațional" muzical (după primele 4—5 sunete ale melodiei, cifrate — deci după „incipit"-ul melodic), „modelul" lui

---

[17] *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*, Bratislava, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1969 (ediție îngrijită de Oskár Elschek, însumînd comunicările prezentate la al doilea simpozion al S.G. F.M.S. de la Bratislava).

[18] Jaroslav Markl, *Zu einigen Fragen des folcloristischen Musik-Katalogs*, în *Methode der Klassifikation...*, op. cit., p. 11.

[19] Wolfgang Suppan, *Das Deutsche Volksliedarchiv und die Katalogisierung von Volksweisen*, ibidem, p. 17.

Josef Lawsky şi Wolfgang Suppan (care conduce la obţinerea unui catalog format din două părţi : un prim catalog după principiul „incipit"-ului melodic, clasarea conducîndu-se după „punctele de greutate" armonice, şi un al doilea catalog, al melodiilor, în care se iau în consideraţie şi numărul rîndurilor melodice, forma melodiei, ambitusul etc.), ca şi diferite observaţii referitoare la subiectul nostru. (O clasificare muzicală ar putea avea 4 puncte de plecare : modul, conturul melodic şi cadenţele, sistemul ritmico-metric şi construcţia armonică, adică succesiunea „punctelor grele" armonice ; un catalog este mijloc ajutător, iar nu un scop în sine ; ţelul clasificării unui material nu poate fi atins decît treptat, fiecare încercare ducînd succesiv la o mai bună cunoaştere a sa.)

2.2.3. Contribuţia lui Walter Wiora (Saarbrücken) [20]. În afara consideraţiilor generale referitoare la metoda comparativă — prin care se recomandă a se privi o melodie ca pe un proces îndelungat de evoluţie, cu o arie de răspîndire geografică (şi istorică) ce ar trebui cercetată ca şi aceea a instrumentelor populare — , reţinem ideea căutării modelului stabil al unei melodii în spatele formei sale concrete actuale, mai mult sau mai puţin întîmplătoare şi variabilă.

2.2.4. Contribuţia lui Ludwik Bielawski şi Jan Steszewski (Warszawa)[21]. Se propune un „model clasificaţional" aplicabil la muzica vocală poloneză, în care se porneşte de la 1) structura textului, apoi 2) cum se traduce această structură în ritmul muzical (diviziunea sintactică coincide sau nu cu cea metro-ritmică) şi 3) eventual se apelează la elemente melodice în cazul necesităţii unei separări mai nuanţate între variante asemănătoare din primele două puncte de vedere.

2.2.5. Contribuţia lui Ladislau Galko şi František Poloczek (Bratislava) [22]. Autorii consideră că cercetarea ştiinţifică (de ex. discutarea problemelor genetice) este de neconceput fără a porni de la o clasificare a elementelor muzicale, în cazul acestui domeniu ; ca urmare, scopul lor a fost acela de a facilita orientarea într-un material vast, ceea ce impune gruparea tipurilor şi a variantelor asemănătoare împreună. S-a ales ca bază a „modelului clasificaţional" construcţia metro-ritmică a melodiei, aceasta apărînd ca acel element care permite o comparaţie mai relevantă în cadrul specificului materialului respectiv. Atenţia lor s-a concentrat asupra melodiilor în sistem „tempo-giusto" (care, se pare, formează marea majoritate a folclorului slovac), în continuare, selecţionînd-se încă o dată, din ansamblul materialului, melodiile de tip binar-simetric, pentru continuarea clasificării. „Modelul" ales cuprinde împărţirea materialului în 14 clase, fiecare cuprinzînd 2,3,4 etc. grupări de 2 sau 3 tacte, apoi, în grupe, în conformitate cu permutaţiile diferite ale tactelor de bază (22, 33, 23, 32 ; 222, 223, 232, 233, 322, 323, 332, 333 ; 2 222, 2 223 etc.). Desigur nu toate aceste combinaţii vor exista realmente (sau, nu vor exista cu aceeaşi frecvenţă de apariţie). În cadrul grupelor, împărţirea se face după conţinutul acestor grupări de tacte (în 22 : aa, ab ; în 2 233 : aaxx, aaxy, abxx, abxy etc.), apoi, după numărul unităţilor ritmice (de

[20] Walter Wiora, *Zur Methode der vergleichenden Melodien Forschung*, ibidem, p. 31.

[21] Ludwik Bielawski şi Jan Steszewski, *Zur Klasifikation der polonischer Volkslieder*, ibdem, p. 47.

[22] Ladislav Galko şi František Poloczek, *Systematik der formbildenden Elemente der slowakischen Volkslieder*, ibidem, p. 57.

la 1—8 într-un tact binar etc.). Se enunţă de asemenea necesitatea unificării, eventual a revizuirii notaţiilor, care — în forma lor actuală — pot prezenta pseudomodificări ale unui element în realitate identic [23], ca şi aceea a încercării de a se limita, pe cît posibil, factorul subiectiv în unele aprecieri.

2.2.6. Contribuţia lui Wolodymyr Hoschowskyj (Lviv) [24]. Se descrie principiul codificării pe cartoteci a proprietăţilor melodiilor analizate, printre care şi a structurilor ritmice ale versurilor împărţite iniţial în 3 grupe (izometrice, hetero-metrice şi recitativ-liber).

2.2.7. Contribuţia lui Karel Vetterl şi Jaromir Gelnar (Brno) [25]. În concepţia autorilor, clasificarea are ca scop instituirea unei ordini între tipuri, care pot fi definite sub diferite aspecte (metric, melodic, armonic etc.). Deoarece în Moravia materialul muzical prezintă o structură metro-ritmică cu mult mai stabilă comparativ cu cea ritmică, ea este aceea care a fost aleasă ca punct de plecare. Materialul a fost împărţit în 3 grupe (melodii nestrofice, melodii strofice şi melodii instrumentale care nu intră în nici una dintre primele 2 grupe), apoi în subgrupe (construcţie simetrică sau asimetrică, formate din 2, 3, 4 celule, monoritmice, biritmice, triritmice, apoi după numărul silabelor). Factorul melodic (curba melodiei, cadenţele, ambitus-ul etc.) este luat în consideraţie doar în cazul unei identităţi ritmice. Se iau măsuri de precauţie speciale pentru a se trece peste ceea ce este nesemnificativ (de ex. : unele prelungiri ale sunetelor, repetiţiile grupărilor metrice, „devierea" aparentă de la ritmul iniţial datorită unei rallentando, plasarea diferită în măsuri a aceloraşi formaţiuni ritmice etc.).

2.2.8. Contribuţia lui Alica Elscheková (Bratislava) [26]. S-a folosit sistemul cartelelor perforate, parcurgîndu-se etapele necesare (alegerea punctelor de vedere pentru analiză, codificare, prelucrarea datelor),pentru a se obţine gruparea variantelor. Analiza a cuprins selectarea unor informaţii despre fiecare piesă muzicală (1. numărul rîndurilor melodice ; 2. cifrarea cursului melodiei pentru fiecare rînd ; 3. tonurile de început, cadenţe ; 4. tonurile timpilor tari din primul rînd melodic ; 5. numărul tactelor din fiecare rînd melodic). S-a avut astfel în vedere, cu tot aspectul aparent mecanic al analizei, „conţinutul" melodic efectiv al piesei, în toate detaliile sale. Mai reţinem consideraţiile asupra „modelului clasificaţional", care se constituie prin ierarhizare ; el va lăsa deci în mod inevitabil la o parte o serie de elemente, neputînd fi universal, deci cuprinde absolut toate aspectele obiectelor cercetate. Pentru acest „model clasificaţional" trebuie înfăptuite următoarele operaţii : 1) ales numărul criteriilor analitice ; 2) studiat „perimetrul", variabilitatea fiecăruia ; 3) studiat posibi-

---

[23] De ex. : notaţia aceloraşi formule ritmice cu alte valori (ceea ce a fost rezolvat prin reducerea tuturor acestor formule la combinaţii de 2 sau 3 tacte), scurtările sau lungirile de valori întîmplătoare,datorate fie dispoziţiei informatorului, fie chiar dispoziţiei culegătorului, dar şi repetiţiile care pot modifica în mod eronat impresia despre o schemă formală ; de remarcat că ediţia originală a notaţiei rămîne totuşi în anexă, informativ, alături de cea revizuită.

[24] Wolodymyr Hoschowskyj, *Die Aufbauprinzipien des Elementarkatalogs der rhythmischen Versstrukturen*, în *Methoden der Klassifikation...*, op. cit., p. 73.

[25] Karel Vetterl şi Jaromir Gelnar, *Die Melodienordnung auf der Basis der metrorhythmischen Formgestaltung*, ibidem, p. 81.

[26] Alica Elscheková, *Technologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volksliedern*, ibidem, p. 93.

lităţile de combinare, comparativ cu acele combinări existente real. Criteriile care separă obiectele trebuie corelate cu criteriile care le unesc într-un sistem global, construind un „model clasificaţional" principal şi altele cîteva ajutătoare. „Modelul" principal reliefează cele mai importante relaţii interne ale materialului, el putînd exista şi separat, spre deosebire de cele ajutătoare, care, acţionînd paralel, contribuie prin completarea imaginii asupra materialului ca şi prin posibilităţile de comparaţie oferite la evitarea „corijărilor" ulterioare, a inconsecvenţelor, a subiectivismului, a „forţării" materialului în general. Se apreciază că nu se poate concepe existenţa unei imagini de ansamblu asupra unei culturi muzicale fără o clasificare pe criterii muzicale a materialului respectiv.

2.2.9. Contribuţia lui Pál Járdányi (Budapest) [27]. Autorul consideră că, în timp ce scopul unui catalog este acela de a face uşor de depistat o anumită melodie într-o masă de melodii (după un criteriu anume ales, de ex. — numărul de silabe), scopul unei clasificări este acela de a se aduna împreună variantele asemănătoare. Pentru aceasta este necesar, în primul rînd, a fi găsit elementul de bază al materialului în cauză, ceea ce — în cazul cîntecului popular maghiar — pare a fi elementul melodic, mult mai nuanţat diferenţiat şi specific în comparaţie cu cel ritmic (mai variat abia în unele cîntece mai noi). Conform acestui criteriu, se împart melodiile în 3 grupe, după aspectul general al liniei melodice (descendent, rectiliniu, ascendent). Se ia apoi în considerare relaţia existentă, din acelaşi punct de vedere, între rîndurile melodice nr. 1 şi 2, apoi 2 şi 3, apoi sensul segmentului melodic final al primului rînd, apoi ambitus-ul etc., ceea ce conduce la o bună departajare a celor mai specifice nuclee ale cîntecului popular maghiar tradiţional, atît din punct de vedere modal, cît şi formal.

2.2.10. Contribuţia lui Benjamin Rajeczky (Budapest) [28]. Se remarcă unele asemănări între imnurile medievale, influenţate de cîntecul gregorian, şi folclorul Europei centrale, ceea ce justifică studiul acestora. Se foloseşte o metodă asemănătoare celei descrise la 2.2.9. : direcţia rîndurilor melodice, inclusiv unele contururi curbe („arc"), ca şi diferitele combinaţii posibile între acestea, cu corespondent pe plan modal, ceea ce duce la o bună orînduire a acestui material.

2.2.11. Contribuţia lui Walter Deutsch (Wien) [29]. Atenţia autorului se îndreaptă către relaţiile existente între tonalitatea majoră sau minoră şi registru, înălţimea relativă a unui fragment melodic. Se defineşte „spaţiul de terţă, cvintă, octavă", în analiza melodiilor cifrîndu-se „sunetele pilon", ca şi cele de cadenţă, ţinîndu-se de asemenea cont de întîrzieri etc. (deci, se interpretează de fapt linia melodică, în scopul unei simplificări, al reducerii la esenţă a aspectului ei concret).

2.2.12. Contribuţia lui Radana Kvetová (Praha) [30]. Continuînd un catalog al lui Em. Jankovec (axat pe criteriul incipitului melodic, respectiv pe primele 5—6 intervale ale unei melodii) şi preluînd metoda

---

[27] Járdányi Pál, *Die neue Ordnung der ungarischer Volks-Lieder*, ibidem, p. 123.

[28] Benjamin Rajeczky, *Die Melodienordnung der Monumenta Monodica Medii Aevi I*, ibidem, p. 135.

[29] Walter Deutsch, *Die Gesetze der Tonalität und die Melodien-Register*, ibidem, p. 141.

[30] Radana Kvetová, *Die neue Ordnung der tschechschen Volkslieder vom Standpunkt der Melodien-Inzipiten*, ibidem, p. 145).

inițiată de Walter Deutsch (vezi 2.2.11.), autoarea a lucrat un „model clasificațional" pornind de la cifrarea tonurilor accentuate („punctele grele ritmice") ale primului rînd melodic, considerînd apoi sunetele primelor 3, 4, 5 tacte succesiv etc.; procedeul, eficace se pare, în special în cazul melodiilor cu o bază tonală clară, are marele avantaj de a fi foarte simplu, obiectiv și de a permite o eventuală prelucrare automată a datelor.

2.3. Aceste „modele clasificaționale" deduse în urma cercetărilor efectuate pe folclor ceh (2.2.1., 2.2.12.), german (2.2.2., 2.2.3.), polonez (2.2.4.), slovac (2.2.5, 2.2.8.), ucrainean (2.2.6.), morav (2.2.7.), maghiar (2.2.9.), nu par a fi aplicabile la materialul românesc; o mare parte dintre ele (2.2.4, 2.2.5., 2.2.6., 2.2.11., 2.2.12.) nu permit, dealtfel, decît o grupare sumară chiar pentru materialul pentru care au fost concepute.

2.3.1. Relevăm observațiile referitoare la:

2.3.1.1. — necesitatea unificării sistemelor de notație, în scopul eliminării posibilităților de confuzie între elemente esențiale și cele nesemnificative (2.2.1., 2.2.5., 2.2.7.);

2.3.1.2. — caracterul neuniversal, obligatoriu limitat pe un anumit material sau pe anumite proprietăți ale materialului (2.2.1., 2.2.8.);

2.3.1.3. — pregătirea unei clasificări finale printr-o serie de „modele clasificaționale" auxiliare, paralele (2.2.2., 2.2.8.);

2.3.1.4. — necesitatea relevării aspectului stabil, invariant, „în spatele" formei concrete particulare (2.2.3.);

2.3.1.5. — afirmarea scopului clasificării ca fiind acela al apropierii variantelor asemănătoare (2.2.5., 2.2.9.) sau ordinea tipurilor (2.2.7.);

2.3.1.6. — alegerea criteriului de bază al unui „model clasificațional" în domeniul metro-ritmic (2.2.5., 2.2.7.) sau melodic (2.2.7., 2.2.9., 2.2.11., 2.2.12.) sau inițial arhitectonic, apoi melodic (2.2.8.).

2.3.2. Considerăm îndoielnice unele procedee ca acela al ierarhizării cel puțin aparent rigide a criteriilor, ceea ce duce la subestimarea factorului melodic (2.2.4., 2.2.7.), sau ca acela al renunțării „temporare" la acea parte din material care nu se supune criteriilor adoptate (2.2.5.).

3. Clasificarea melodiilor instrumentale de joc românești.

3.1. Particularități ale materialului (expunere sumară).

3.1.1. Calitatea materialului.

3.1.1.1. Melodiile instrumentale de joc românești se caracterizează printr-o mare diversitate pe toate planurile (vertical: repertoriu bogat într-o anumită zonă; orizontal: repertoriu foarte diferit între zone vecine), comparabilă, în cadrul folclorului nostru, poate doar cu aceea a genului cîntec propriu-zis, fără a fi depășit de către acesta, și în mare contrast cu relativa unitate a altor genuri (în special cele rituale — colinde, repertoriul funebru, dar — parțial — și genul epic sau liric — balada, doina).

3.1.1.2. Această diversitate, datorată specificului funcțional al genului, mult mai receptiv decît oricare altul la orice fel de influență, este amplificată în mod practic continuu, la nivelul stratului relativ nou, prin circulația intensă a lăutarilor (dansul este un gen dominat de executanți profesioniști, lăutari — repertoriul de vioară în special), care completează un alt rezultat al circulației melodiilor de joc dintr-un strat mai vechi, de origine probabilă pastorală (repertoriul de fluier în special).

3.1.1.3. O altă particularitate o constituie existența unor căi de alimentare cu materiale noi extrem de variate, domeniu în care aproape nu există restricții (se pot prelua și adapta funcției specifice, cu modificările structurale corespunzătoare, cîntece, folclor orășenesc sau al naționalităților conlocuitoare, sistemul armonic tonal cult, instrumente noi sau noi forme de organizare, cu rezultate corespunzătoare pe plan structural). În general, perioada de asimilare este mai scurtă decît în cazul celorlalte genuri folclorice.

3.1.1.4. Rezultă o structură de ansamblu foarte variată, în care se pot recunoaște elementele-limită cele mai primitive ale folclorului nostru pînă la elementele-limită de factura cea mai recentă; a le grupa într-un sistem printr-o clasificare corespunzătoare pune desigur cu totul alte probleme decît o clasificare a unui material unitar (cum ar fi un gen muzical folcloric omogen, ca cel al doinei, de ex.) sau a unui material divers pe o singură dimensiune (cum ar fi genul dans popular, în cadrul unei singure zone — Oltenia, Muscel, Năsăud etc.).

3.1.2. Cantitatea materialului pune de asemenea o serie de probleme metodologice particulare.

3.1.2.1. Numărul mare de piese înregistrate în A.I.E.F. (peste 20 000, culese prin anul 1971, dintre care circa 3 500 piese transcrise în general fără a se urmări un scop anume, deci inegal distribuite zonal) face absolut necesară o selecție judicioasă a unui număr de piese reprezentative pentru întreaga țară, asupra căruia să se poată efectua lucrul necesar determinării unui „model clasificațional" corespunzător.

3.1.2.2. În vederea acestei selecții s-a dovedit necesară o primă ordonare provizorie a materialului integral. S-a adoptat catalogarea după criteriul geografic (zonă, subzonă, județ, comună, sat), completat cu cel numeric (tip de înregistrare — disc, cilindru, magnetofon, număr de document sonor).

3.1.2.3. Selecționarea materialului s-a desfășurat într-o primă fază prin eliminări succesive de grupări considerate neconcludente pentru scopul propus.

3.1.2.3.1. Se elimină materialul care constituie o interferență cu alte genuri, nefiind definit ca melodie instrumentală de joc pe dublu plan, funcțional și structural în același timp (deci, acele melodii de joc care nu se cîntă la joc sau acele melodii care se pot cînta la joc, dar care nu au calitățile structurale ale genului).

3.1.2.3.2. Se renunță la orice material care nu este înregistrat în A.I.E.F. (apelînd însă, desigur, la el ca la un fond auxiliar prețios ori de cîte ori ar fi necesar).

3.1.2.3.3. Se renunță la materialul care nu satisface exigențele științifice ale metodei de lucru în uz la Institutul de cercetări etnologice și dialectologice (înregistrări incomplete, ocazionale, efectuate încondiții necorespunzătoare, lipsite de un minim de informații etc.).

3.1.2.3.4. Se renunță la materialul de influență semicultă recentă vădită (deci, insuficient asimilat genului).

3.1.2.3.5. Se renunță la materialul aparținînd naționalităților conlocuitoare sau evident „importat" (acest material putînd constitui subiectul unei teme de studiu speciale).

3.1.2.3.6. Se elimină materialul încadrat în unele rituale (cum ar fi ritualul de nuntă sau cel de iarnă), el constituind de asemenea obiectul unui studiu viitor, în cadrul acestor rituale.

3.1.2.3.7. Se elimină piesele existente ca dublete, triplete etc. sau reluări nesemnificative (cu excepţia acelora care pun unele probleme interesante prin însăşi această repetare a înregistrării, de ex. : o nouă variantă, particularităţi la execuţia unei melodii cu sau fără joc).

3.1.2.3.8. Se renunţă prin convenţie, conform titlului materialului nostru (din motive organizatorice), la întreg materialul cîntec de joc — separarea realizîndu-se pe baza criteriului relativ arbitrar, dar singurul operant practic în realitate, al execuţiei vocale a melodiilor acestui gen —, el constituind în prezent o temă de studiu separată.

3.1.2.4. Selecţionarea propriu-zisă, efectuată pe un material considerat corespunzător, a cuprins o serie de etape, repetate pentru fiecare zonă, între care citäm :

3.1.2.4.1. Studiul repartizării culegerilor în cadrul zonei în vederea determinării punctelor celor mai intens cercetate.

3.1.2.4.2. Orînduirea provizorie a materialului deja înscris, analiza şi extragerea unor date structurale informative.

3.1.2.4.3. Alegerea unor „sate reprezentative" (respectiv, acele puncte din zonă mai complet cercetate din punctul de vedere al cantităţii şi calităţii — în sensul exigenţei ştiinţifice materialului).

3.1.2.4.4. Audierea înregistrărilor din zonă în funcţie de aceste date.

3.1.2.4.5. Definirea materialului necesar a fi transcris (în medie, considerînd 40—50 de piese pentru un asemenea sat, ar însemna un total de 4 000 de piese din 20 000, deci 20%, sau o piesă de cinci, cantitate apreciată ca suficientă pentru o cunoaştere concludentă a întregului material).

3.1.2.4.6. Transcriere.

3.1.2.4.7. Analiza conform „standardului minim de analiză" (descris la 3.2.2.1.).

3.1.2.4.8. Ordonarea provizorie a întregului material transcris existent în zonă.

3.1.2.4.9. O nouă eventuală completare a transcrierilor, în cazul apariţiei unor probleme neclare (precedată de o nouă audiţie, axată exclusiv pe problema repectivă).

3.1.2.4.10. Extragerea unor date structurale generale privitoare la zonă (concluzii).

3.2. Propunerea unui „model clasificaţional" pentru melodiile instrumentale de joc româneşti.

3.2.1. Operaţia clasificării melodiilor instrumentale de joc este încă în curs de desfăşurare ; conform titlului prezentei expuneri, ne propunem a expune unele probleme ale acestei activităţi, precum şi a prezenta acel „model clasificaţional" care, în stadiul actual al cercetărilor, pare cel optim. Acest „model", descris aici doar sub aspectul său general, nu trebuie considerat definitivat, unele puncte ale sale nereuşind să rezolve în mod corespunzător problemele puse de material, la un anumit nivel, sau nefiind încă pe deplin conturate.

3.2.2. S-au efectuat pe materialul avut la dispoziție[31] operațiile prezentate la 1.3.1.1.— 1.3.1.5.

3.2.2.1. Pentru o primă cunoaștere analitică a materialului s-a adoptat un „standard minim de analiză", care constă din codificarea simplă a datelor structurale considerate esențiale ale fiecărei piese, conform experienței noastre de pînă acum[32], prin trei grupe de cifre, și anume :

3.2.2.1.1. Prima grupă : aspectul arhitectonic.

(1. formă fixă ; 2. formă liberă, apoi : 1. model A B și 2. alt model, diferit de A B ; 3. formă liberă bazată pe repetare ; 4. formă liberă bazată pe adăugare ; 5. forma liberă mixtă.)

Practic, există combinațiile : 11, 12, 23, 24, 25.

3.2.2.1.2. A doua grupă : aspectul ritmic.

(1. simetric ; 2. asimetric, apoi : 1. măsura 2/4 ; 2. alt ritm simetric ; 3. ritm asimetric bazat pe 3 timpi ; 4. ritm asimetric bazat pe 4 timpi ; 5. ritm asimetric bazat pe mai mult de 4 timpi.)

Practic, există combinațiile : 11, 12, 23, 24, 25.

3.2.2.1.3. A treia grupă : aspectul melodic.

(1. structură stabilă ; 2. structură modulantă, apoi : 1. diatonic ; 2. cromatic ; 3. mixt.)

Practic, există combinațiile : 11, 12, 13, 21, 22, 23.

3.2.2.2. Acest „standard minim de analiză" prezintă următoarele avantaje :

3.2.2.2.1. Expune într-o formă sintetică date structurale esențiale despre piesa respectivă (de ex. : simbolul 11.23.12. semnifică : forma fixă A B ; ritm asimetric bazat pe 3 timpi ; structură melodică stabilă, cromatică).

3.2.2.2.2. Aceste date sînt ușor de citit și de comparat (pentru o clasificare auxiliară de tip index după 1—2 criterii sau pentru o eventuală clasificare mecanică).

3.2.2.2.3. Ordinea cifrelor din fiecare grupă corespunde cu aceea de la general la particular, ordine existentă pe fiecare „linie" (deci, în plan orizontal) în orice „model clasificațional" (conform 1.3.2.4.2.).

3.2.2.2.4. Fiecare grupă poate fi completată oricînd prin noi date analitice codificate corespunzător, fără a fi necesară revenirea sau corijarea celor deja reținute[33].

3.2.2.2.5. Aceste date pot fi utilizate în această formă, fără nici o modificare, atît într-o clasificare zonală, cît și în cea finală, efectuată pe întreg materialul.

3.2.2.3. Celelalte etape prezentate la 1.3.1.2.— 1.3.1.5. au fost parțial realizate la nivel zonal, nivel ce nu a fost depășit decît prin cîteva sondaje experimentale (manieră de lucru necesară atît timp cît durează

---

[31] Operația completării transcrierilor de melodii instrumentale de joc nu este încă încheiată.

[32] În special în urma clasificării materialului din antologia *Melodii de joc din Oltenia* (Edit. muzicală, București, 1968), dar și cu ocazia lucrului la materialul din zonele Mărginimea Sibiului, Făgăraș, Bran.

[33] De ex., informațiile privitoare la aspectul melodic (grupa a 3-a) se pot completa cu noi date referitoare la unele detalii (pentru subgrupa 1 : mod heptatonic sau neheptatonic ; substrat pentatonic sau prepentatonic ; tonica, sunetele de cadență, sau pentru subgrupa 2 : modulație la secunda mare superioară, la terța mică inferioară, la cvarta perfectă superioară sau inferioară etc.).

perioada de completare a transcrierilor). Considerăm mai adecvat scopului propus expunerea observaţiilor noastre cu caracter general deduse din aceste sondaje, observaţii care se referă la materialul pe întreaga ţară şi ale căror date fundamentale pot fi considerate ca definitive.

3.2.3. Proprietatea esenţială a materialului cercetat, cea mai stabilă pentru întreg ansamblul său şi care contribuie, dealtfel, în mod firesc la definirea particularităţilor structurale ale melodiilor instrumentale de joc ca gen independent, o reprezintă modul de organizare microtemporală (regularitatea pulsului, tactului, care se exprimă în notaţie printr-o măsură constantă, proprietate de natură metrică nerelevantă, în general, pentru celelalte genuri muzicale ale folclorului românesc). Comparativ, se poate observa că un alt criteriu, cum ar fi cel arhitectonic (forma liberă, forma fixă de tip A B etc.), nu poate duce, la acest nivel de generalizare, la determinarea unor elemente tipice pentru genul cercetat, deşi contribuie în mare măsură la aceasta; criteriul menţionat are un caracter mult mai abstract, operînd deasupra deosebirilor complexe de gen muzical şi nu în cadrul lor. Criteriul melodic, cu toate că mult mai concret şi, parţial, determinant pentru specificul genului în discuţie (prin aspectele sale strict individualizate de obicei, deoarece chiar în prima etapă de generalizare — cum ar fi analiza sunetelor de cadenţă, a modului etc. — ne situăm din nou deasupra acestui specific)[34], se dovedeşte însă a fi mult mai puţin operant în interiorul genului; el pune, dealtfel, o serie de probleme relativ complicate şi, considerăm, încă nerezolvate, pe planul mult mai larg al folclorului muzical românesc[35]. O altă serie de criterii posibile (cum ar fi cel agogic, al tempo-ului, al vitezei de execuţie a unei piese, de ex.) nu au o funcţie esenţială în cadrul structurii sau (cum ar fi criteriul coregrafic) au fost eliminate prin convenţie, scopul lucrării noastre fiind o clasificare pur muzicală.

3.2.4. În acest sens, „modelul clasificaţional" propus cuprinde 4 etape principale.

3.2.4.1. Ca bază a clasificării noastre a fost ales deci modul de organizare microtemporală a materialului, respectiv pulsaţia sau tactul (precizăm din nou că notaţia sa uzuală, măsura, poate de obicei releva, dar adesea şi ascunde acest tact). Materialul se împarte în primele două mari categorii : 1. tact simetric şi 2. tact asimetric, care, la rîndul lor, se subdivid în subcategorii, după cum urmează : a) tact bazat pe doi timpi egali (raport 1 : 1), respectiv b) tact bazat pe doi timpi inegali (de obicei raport 2 : 3[36]), c) pe trei timpi inegali (şi ca un caz particular netipic,

---

[34] Specificul genului nu poate fi precizat în mod ştiinţific decît *după* o clasificare corespunzătoare, în urma unei comparări a proprietăţilor sale generale cu proprietăţile generale ale celorlalte genuri, deduse din clasificările respective; cu toate acestea, noţiunea, chiar empiric sau intuitiv definită, este indispensabilă acestui moment. Prin revenirea eventuală asupra unor date (unele imposibil de prevăzut acum) se confirmă din nou caracterul inevitabil al „feed-back"-ului în acest travaliu (conform 1.3.1.6.3.).

[35] Problema detaşării obiective a sunetelor importante din contextul aspectului concret al unei melodii (deci, a reliefării substratului, a arhetipului melodic, a elementului său invariant) nu a fost rezolvată, se pare, decît în unele cazuri particulare, de ex. în cazul structurilor melodice de tip armonic (conform 2.2.2., 2.2.8., 2..2.11., 2.2.12.) — caracterul relativ arbitrar al deciziilor în acest domeniu fiind, în general, acceptat ca inevitabil.

[36] De ex., melodii de *Rustem*, notate uzual în măsura 2+3/16.

egali[37]; raport de obicei foarte variabil, între limitele 2 : 1 : 1 sau 1 : 1: 2 şi 1 : 1 : 1, aceste extreme reprezentînd abateri de la schemele cele mai stabile şi tipice, ca 4 : 3 : 3[38] sau 2 : 2 : 3[39]), d) pe patru timpi inegali (raport cel mai frecvent 2 : 2 : 2 : 3[40]).

3.2.4.1.1. Departajarea obţinută astfel, cu toate că grupările rezultate sînt foarte inegale din punct de vedere cantitativ, pare cea mai favorabilă; ea este cel mai puţin contrazisă de alte criterii, fiind în schimb confirmată de majoritatea lor şi constituind deci baza grupării celei mai stabile de criterii (conform 1.3.1.6.).

3.2.4.1.2. Excepţiile, inerente oricărei departajări, nu pot produce, în general, confuzie (conform notelor 36, 37). Nu poate fi vorba, în orice caz, de material inclasabil, din acest punct de vedere, sau intermediar (dacă ţinem cont de provenienţa eventualelor devieri).

3.2.4.1.3. Orice altă împărţire a materialului după un alt prim criteriu ar fi contrazisă net de cel ales de noi; în schimb, contrazicerea sa parţială (fenomen inevitabil, repetăm, în cazul materialelor neomogene) de către criteriul arhitectonic, de ex. (preferat de către Bartók, conform 2.1.), este mult mai puţin categorică, o foarte mare parte din materialul clasat conform 3.2.4.1. acceptînd acest criteriu.

3.2.4.1.4. Aspectul continuu al domeniului de variabilitate al criteriului ales (existenţa combinaţiilor de 2, 3, 4 timpi, în raporturi diferite) confirmă caracterul său esenţial pentru materialul nostru.

3.2.4.2. Următoarea etapă a „modelului clasificaţional" constă din departajarea materialului după criteriul caracterului structurii la nivel mediotemporal[41], adică al modului în care se grupează aceste unităţi minime, tactele, în unităţi superioare : celula, motivul, fraza[42] sau în combinaţii ale acestora, orînduite (ca şi în cazul 3.2.4.1.) de la simplu la compilex, conform claselor :

1) structură celulară;
2) structură celular-motivică;
3) structură celular-motivică-frazală;
4) structură celular-frazală;
5) structură motivică;
6) structură motivică-frazală;
7) structură frazală[43].

---

[37] Acest caz particular este considerat ca o deformare a unui tact cu timpi inegali (de ex., ca în situaţia melodiilor de *Învîrtită* sau *Capră*, executate în anumite condiţii — fără joc, de către informatori necunoscători ai repertoriului etc.).

[38] De ex., melodii de *Învîrtită*, notate în măsurile 4+3+3/16, dar şi 4+3+2/16, 4+2+3/16 sau 3+2+2/16.

[39] De ex., melodii de *Capră* sau alte jocuri înrudite, notate de obicei în măsura 2+2+3/16.

[40] De ex., melodiile de *Hodoroagă*, notate în măsura 2+2+2+3/16.

[41] Am folosit noţiunile microtemporal, mediotemporal şi macrotemporal (dintre care cea de-a doua mai puţin obişnuită) pentru a releva continuitatea factorului timp în „modelul" nostru clasificaţional.

[42] Ca şi în cazul aspectului melodic (conform notei 35), şi în domeniul formei există încă o serie de inconsecvenţe sau confuzii (sau doar puncte de vedere diferite) temporar suportate, în lipsa unei definiri strict obiective a acestor unităţi sau subunităţi.

[43] Desigur, nici aceste clase nu sînt egale ca frecvenţă, în materialul nostru (de ex., clasa 4 este aproape inexistentă; în schimb, clasele 6 şi 2 sînt categoric dominante).

3.2.4.3. Separarea structurilor la nivel macrotemporal ne conduce la obținerea grupelor, respectiv subgrupelor :

1) formă liberă (bazată pe repetare, succesiune sau mixtă) ;

2) formă fixă (bazată pe modelele A B, A A B, A B B sau A B C, A B B C, A B A C etc. sau A B C D, A B B C D etc.).

3.2.4.3.1. Această ordine (3.2.4.1. — 3.2.4.2. — 3.2.4.3.) pare cea mai favorabilă, materialul grupîndu-se cu minimum de contradicții. O grupare în sensul invers (de ex. : 3.2.4.3. — 3.2.4.2. — 3.2.4.1.), poate mai avantajoasă pentru o anumită zonă a țării, ar conduce, în cazul nostru, la o risipire a variantelor evident apropiate.

3.2.4.3.2. Relevăm, cu titlu exemplificativ, o serie de grupări de criterii importante ; astfel, unul din nucleele de bază al întregului material îl constituie lanțul : categoria 1 (tact simetric), subcategoria 1 (doi timpi egali), clasa 2 (structură celular-motivică), grupa 1 (forma liberă), subgrupa 1 (bazată pe repetare), nucleu conținînd cea mai mare parte din melodiile de joc de factură „arhaică", improvizatorică [44].

3.2.4.3.3. Pe planul structurii arhitectonice, în „modelul" nostru clasificațional departajarea se face invers decît în modelul bartokian, fapt ce prezintă o serie de avantaje (de ex. : perspectiva unei grupări încă în această fază a melodiilor de formă liberă — grupare la care Bartók a renunțat, oprindu-se la un catalog de motive — conform structurării lor celulare sau motivice pentru tipul de formă liber bazat pe repetare, și frazale pentru tipul de formă liberă bazat pe adăugare, succesiune). Diferitele tipuri de formă liberă apar astfel, în cazul nostru, ca un caz particular al structurilor de tip celular sau motivic, care — cu același „conținut" melodic, de ex. — pot adopta și o formă fixă model A B.

3.2.4.4. Următoarea departajare a materialului pune cu totul alte probleme, factorul care se impune atenției în acest moment fiind acela al „conținutului" melodico-ritmic propriu-zis al unităților temporale de diferite dimensiuni avute în vedere pînă aici [45]. O grupare a melodiilor de joc pe o serie de criterii de această natură (sistemul modal stabil sau modulant, modul, substratul, sunete importante etc.), desigur posibilă, nu mai oferă aceleași rezultate, evident cele mai favorabile posibile pentru acest material, ca în cazul lanțului 3.2.4.1. — 3.2.4.2. — 3.2.4.3. Contradicțiile — care încep să se manifeste deja relativ acut la nivelul 3.2.4.3., în sensul creșterii numărului de variante risipite (fără a deveni însă critic în acel punct) — ne impun un alt procedeu, dificil de conturat, deocamdată, în lipsa rezolvării problemei semnalate la nota 35.

3.2.4.5. Nu este cu totul exclus ca, în conformitate cu 2.2.8., să nu existe obiectiv o posibilitate de a clasa, din punct de vedere melodic, acest material, în acest stadiu, sau, mai exact, să existe o contradicție ireductibilă între principiul organizării „temporale" (al duratelor sunetelor), care ne-a condus fructuos pînă aici, și cel al înălțimilor sunetelor, deci al organizării „materiale" [46]. Bazele acestei contradicții, privite la un nivel foarte general, ar consta în însăși diferența dintre cele două moduri

---

[44] De ex., melodiile de *Brîu*.

[45] Dealtfel, el este luat în considerare deja, dar numai sub aspectul său temporal, și în definirea grupelor arhitectonice (3.2.4.2., 3.2.4.3.).

[46] Sînt cele două puncte de vedere analitice posibile cele mai generale asupra muzicii în general, derivate din însuși specificul ei.

fundamentale de percepţie a unui fenomen cum este cel muzical : percepţia temporală, procesuală şi cea obiectuală, statică. (Structura melodică este o structură „în afara timpului", ea reprezintă o organizare a unui inventar de posibilităţi care îşi pot găsi concretizarea în timp într-un mod probabilistic, polivalent, spre deosebire de caracterul direcţionat, monovalent al concretizării elementelor de organizare temporală.)

3.2.5.1. O rezolvare posibilă o constituie continuarea clasificării pe calea schiţată (3.2.4.4.), care — cu toate dezavantajele acesteia — conduce la o orînduire a materialului ce poate fi considerată concludentă.

3.2.5.2. O altă rezolvare o constituie posibilitatea efectuării paralele a două clasificări finite independente, una după un „model clasificaţional" axat pe coordonate temporale, iar cealaltă după un „model clasificaţional" axat pe coordonate melodice, rezultatele fiind apoi comparate în această formă. Este soluţia, din punct de vedere metodologic, cea mai exactă, obligînd la eludarea celor mai puţine contradicţii existente între criteriile posibile.

3.2.5.3. O soluţie de compromis o constituie completarea unei clasificări (conform 3.2.5.1.), considerate ca principale, cu o a 2-a clasificare (conform 3.2.5.2. ; a 2-a posibilitate) considerată auxiliară.

3.2.5.4. Deosebirea între primele două posibilităţi expuse (3.2.4.1. şi 3.2.5.2.) este o problemă care depăşeşte materialul nostru, ea fiind o problemă a folclorului muzical sau a muzicii în general, unele cazuri particulare de rezolvare posibilă a sa, în funcţie de un material concret favorabil [47] în care aceste contradicţii să nu apară cu aceeaşi acuitate ca în cazul melodiilor instrumentale de joc [48], confirmînd esenţa ei obiectivă. Problema clasificării muzicale, exprimată la acest nivel general, se relevă a fi tocmai aceea de a defini puncte de contact specifice, în acest sens.

QUELQUES PROBLÈMES SUR LA CLASSIFICATION DES MÉLODIES INSTRUMENTALES DE DANSE

On précise le point de vue adopté en ce qui concerne les aspects généraux de la classification d'un matérial (définition, conditions minimales, dépendence de la qualité et de la quantité du matériel et du but proposé, etc.) On expose différents types de classification : *index* (classification ayant à la base un seul critère), *lexique* (catalogue des sous-divisions d'un matériel), *typologie* (groupement des objets ressemblants, avec des informations sur la structure d'ensemble du matériel).

[47] Ca în cazul genului cîntecului liric, în care structura melodică apare ca mai importantă decît în materialul nostru.

[48] Dealtfel, în cadrul genului joc, cele două planuri nu sînt absolut egale, structura temporală dovedindu-se cea determinantă. O egalitate deplină este de conceput, eventual, în cadrul unei arte muzicale culte „clasice". Precizăm, pentru a evita orice eventuală confuzie, că, desigur, perechile de opoziţii care s-ar putea stabili — ca procesual-obiectual, sintagmatic-paradigmatic (sau altele ca performanţă-competenţă) — nu sînt echivalente, ele apărînd în planuri conceptuale diferite. În cazul muzicii, bazele obiective pentru prima dintre opoziţiile enunţate sînt oferite de către două dintre calităţile fizice fundamentale ale sunetului : durata şi înălţimea ; celelalte opoziţii se situează într-un plan metodologic.

On étudie un modèle de classification abstrait, *comme processus* (étapes de travail : l'analyse des objets ; la comparaison ; la détermination des critères importants ; différentes classifications de type index, auxiliaires ; la détermination des groupements stables — donc, des « noyaux typologiques » ; la hiérarchie des critères choisis, la constitution d'une « chaîne des critères » optimal ; le contrôle) et *comme résultat de ce processus* (sur une axe verticale, en considérant ses termes — groupes d'objets — en rapport de coordination, et sur une axe horizontale, en considérants ses termes — des qualités abstraites des objets — en rapport de subordination). Une première conclusion : il n'existe pas un système universel de classification, généralement applicable (exceptant les modèles de classification élémentaires) ; la classification semble être un thème d'étude continuellement ouvert, dépendant de la connaissance approfondie d'un certain matériel concret.

On décrit d'une manière critique quelques modèles de classification appliqués au folklore musical, est ou sud-est européen, en retenant de différentes suggestions. On présente ensuite quelques particularités des mélodies instrumentales roumaines de danse, le mode de travail qui a mené à la sélection d'un « matériel représentatif », l'analyse de ce matériel, conformément au « standard minimal », analitique (système de codification des informations d'ordre général, au niveau architectonique, rythmique, mélodique). Dans la classification de ces mélodies — processus d'ailleurs, pas encore achevé — on a commencé par considérer son système d'organisation « micro-temporelle » (cadence, mesure), « médio-temporelle » (ayant à la base la cellule, le motif, la phrase ou les combinaisons entre ceux-ci), puis « macro-temporelle » (forme fixe type AB, ABC, etc., ou libre). A ce point-ci, on relève la contradiction objective existante entre l'organisation structurelle sur un plan général temporel (l'organisation des sons du point de vue de leurs durées, poursuivie jusqu-ici dans une chaîne continue de critères) et l'organisation structurelle existante sur un plan matériel proprement dit (l'organisation des sons du point de vue de leurs hauteurs et des relations entre eux) ; la question de trouver un rapport entre ces deux plans, spécifique au matériel concret étudié, est encore ouverte.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL PORTULUI POPULAR DIN CÎMPIA BRĂILEI

GEORGETA MORARU

Zona Brăilei face parte din categoria acelor unități etnografice mai puțin cercetate. Studiile sporadice întreprinse în ultimele decenii s-au dovedit cu totul insuficiente pentru cunoașterea în ansamblu a culturii populare tradiționale și definirea specificului cultural local. De aceea, s-a considerat necesară inițierea studierii principalelor probleme ale etnografiei și folclorului brăilean, în cadrul unui colectiv de cercetare al Institutului de studii etnologice și dialectologice. Printre problemele abordate s-a înscris și portul popular brăilean [1].

În privința portului popular, și în general a artei populare brăilene, pînă acum nu s-au întreprins studii sistematice. Această situație se argumentează aducîndu-se în discuție lipsa unui specific etnografic local, lipsă ce s-ar datora caracterului eterogen al populației județului Brăila. Fără a nega proveniența diferită a unui procent destul de ridicat al populației rurale din județul Brăila, stabilită parțial, în cursul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea prin împroprietărire, în Bărăgan, considerăm că, de fapt, este vorba doar de o lipsă de informare, trecîndu-se prea ușor sau de cele mai multe ori pierzîndu-se din vedere elementul uman autohton brăilean, anterior acestor mișcări demografice. Materialele rezultate din cercetările arheologice, istorice, demografice și etnografice, din ultimele decenii [2], infirmă ipotezele care au circulat într-o vreme cînd istoria acesor locuri nu era cunoscută.

[1] Problema portului popular brăilean a fost abordată în studiu la cererea Consiliului Culturii și Educației Socialiste al județului Brăila, în scopul atestării existenței costumului popular local și prezentării detaliilor lui. Pînă acum echipele artistice populare județene erau nevoite să susțină spectacole îmbrăcate în costume specifice altor zone, din presupusa lipsă a unui costum local. Pe marginea acestei teme, am prezentat o comunicare intitulată *Portul popular femeiesc din zona Brăilei*, la sesiunea de comunicări din cadrul „Zilelor culturii brăilene", Brăila, 3 martie 1974.

[2] Istoria populației locale a județului Brăila a fost studiată de: F. Anastasiu și N. Harțuche, *Cercetări și descoperiri arheologice în raionul Brăila*, în „Danubius", t. I, 1967, p. 19—30; N. Harțuche, *Repertoriul arheologic al județului Brăila*, în *Zilele culturii brăilene (25 octombrie — 1 noiembrie)*, Brăila, 1970, p. 7—35; N. Harțuche, *Contribuții la cunoașterea epocii bronzului în jud. Brăila*, în „Studii și cercetări de istorie veche", t. 24, 1973, nr. 1, p. 15—25; F. Anastasiu, *Descoperiri geto-dacice pe teritoriul județului Brăila*, în *Zilele culturii brăilene*, 1970, p. 37—61; I. Conea et I. Donat, *Contribution à l'étude de la toponymie pé-*

Rev. etn. folc., tom. 20, nr. 1, p. 69—90, București, 1975.

Ele ne-au dat posibilitatea să localizăm în Cîmpia Brăilei, cuprinsă între Dunăre, Călmăţui, Buzău şi Siret, îndeosebi în perimetrul fostei raiale a Brăilei, un *teritoriu nucleu al unei populaţii locale, autohtone*, ale cărei urme de viaţă se observă din cele mai vechi timpuri şi pînă în zilele noastre [3].

Privind în perspectivă istorică evoluţia populaţiei locale, cercetările noastre de etnografie au surprins, în ansamblul culturii materiale specifice zonei, *elemente ale unui străvechi port popular caracteristic Cîmpiei Brăilei*. Mişcările demografice, restructurarea aşezărilor, spargerea economiei închise ţărăneşti, pătrunderea şi generalizarea influenţei orăşeneşti în mediul rural, mai timpuriu decît în alte zone ale ţării, adîncirea stratificării sociale au determinat şi grăbit procesul de disoluţie al portului popular tradiţional brăilean în primele decenii ale secolului al XX-lea. Totuşi, urmele existenţei lui au putut fi surprinse de cercetările etnografice începute în anul 1972 în cuprinsul acestei zone.

În lucrarea de faţă, vom încerca ca pe baza materialelor etnografice culese de pe teren *să reconstituim portul popular brăilean aşa cum era în uz la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului al XX-lea în Cîmpia Brăilei* [4].

Pe lîngă informaţia de teren care va constitui baza acestei reconstituiri, folosim o serie de schiţe de costume populare ale unor desenatori de epocă, mai vechi sau mai noi. Printre acestea semnalăm o acuarelă a pictorului Carol Popp de Szathmáry păstrată la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România [5], avînd ca simplă indicaţie „zona Dunării", executată aproximativ în jurul anului 1868 [6]. Acuarela prezintă costume dintr-o zonă situată pe malul Dunării, iar, exceptînd costumul de bărbat, cele două costume femeieşti (fig. nr. 1*) au asemănări frapante cu tipul de

---

tchénégue-comane de la plaine roumaine du Bas-Danube, în *Contributions onomastiques*, Bucureşti, 1968; Ştefan Olteanu, *Evoluţia procesului de organizare statală la est şi sud de Carpaţi în secolele IX—XIV*, în „Studii. Revistă de istorie", t. 24, 1971, nr. 4, p. 757—776; C. C. Giurescu, *Istoricul oraşului Brăila*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1968; R. Perianu, *Raiaua Brăilei*, în „Revista istorică română", vol. XV, 1945, fasc. III, p. 287—333; Mihail Popescu, *Catagrafia locuitorilor şi veniturilor din judeţul Brăila în 1828*, în „Analele Brăilei", an. IV, 1932, nr. 2—3, p. 59—82; Gh. Mihăilescu, *Note asupra populaţiei şi satelor din Cîmpia Brăilei*, II, în „Analele Brăilei", an. IV, 1932, nr. 2—3.

[3] Georgeta Moraru-Popa, *Probleme de demografie istorică în Cîmpia Brăilei*, comunicare la simpozionul „Aspecte şi tendinţe ale fenomenelor demografice şi factorii care le influenţează", din cadrul Congresului Mondial al Populaţiei, Bucureşti, 22—23 ianuarie 1974.

[4] În a doua etapă a studiului acestei probleme, urmează să extindem cercetările în acele sate despre care ştim că s-au constituit în secolul al XIX-lea prin stabilirea unor grupuri de populaţie imigrată din alte zone etnografice ale României, pentru a obţine un tablou cuprinzător al tuturor elementelor componente şi eventualelor influenţe ce s-au exercitat în domeniul portului popular din întregul judeţ Brăila.

[5] Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Cabinetul de stampe, DR II Sz (1) 2915.

[6] Cf. Maria Constantin, *Costumul popular femeiesc în stampele pictorului Carol Popp de Szathmáry*, în „SCIA", seria Artă plastică, t. 19, 1972, nr. 4, p. 93—108, fără a da explicaţii, localizează această acuarelă în Teleorman, sugerînd totodată datarea sa în 1868. Avînd în vedere argumentele pe care le vom enumera în continuarea lucrării considerăm că acuarela poate fi localizată în judeţul Brăila, fiind executată probabil în anul 1868, an în care pictorul a trecut prin oraşul Galaţi, de unde a lăsat şi o altă acuarelă precis datată şi localizată. Luînd în considerare indicaţia „zona Dunării", anul vizitei lui în Galaţi şi marea asemănare cu portul popular brăilean a pieselor costumului femeiesc, ipoteza noastră asupra localizării acestei acuarele în cuprinsul judeţului Brăila, între Brăila şi Siret, în drum spre Galaţi, este mai plauzibilă decît alte ipoteze.

* Reproducerile şi schiţele, executate de Măriuca Vulcănescu.

Fig. 1 — Port popular brăilean (după Carol Popp de Szathmáry).

costum popular pe care îl găsim reprezentat în albumul Alexandrinei Enăchescu-Cantemir, intitulat *Costum de Brăila*, din volumul *Portul popular românesc* apărut la Craiova în 1939 (fig. nr. 2).

Cele două costume populare femeiești asemănătoare schițate de Carol Popp de Szathmáry și Al. Enăchescu-Cantemir într-un interval de timp destul de mare, 1868—1939, le-am regăsit uneori în forme ana-

Fig. 2 — Port popular din jud. Brăila (după Al. Enăchescu-Cantemir).

loage în anchetele de teren pe care le-am întreprins în Cîmpia Brăilei în anii 1972—1973. Materialele de teren depistate constau din piese de port identificate într-o serie de sate, cît și din informația orală destul de bogată a bătrînelor din Silistraru, Traian, Unirea, Valea Cînepii, Viziru, Gropeni, Lișcoteanca, Cuza-Vodă, Stanca, Polizești ș.a.

În corelarea și explicarea datelor de teren am folosit date culese din răspunsurile la întrebările nr. 118 și 119 din *Chestionarulŭ pentru adunarea datelorŭ privitóre la limba Română* al lui B. P. Hasdeu, primite în 1884—1885 din cîteva sate ale județului Brăila, precum și documentatul capitol „Îmbrăcămintea țeranului" din lucrarea dr. N. Manolescu *Igiena ţĕranului*, apărută la București în 1895.

★

Din punct de vedere funcțional, în portul popular brăilean, deosebim un *costum de lucru*, de toate zilele, și un *costum de sărbătoare*, pentru diferite ocazii festive (hore, nunți etc.). Din acest punct de vedere, în zona Brăilei există o distincție clară între cele două categorii, cu mici excepții, costumul popular tradițional fiind prin excelență de sărbătoare. În cadrul portului popular se mai pot face *diferențieri în funcție de sex, vîrstă, anotimp, ocupații și starea socială a persoanei care poartă costumul.*

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea în confecționarea portului popular se utilizau ca materii prime: cînepa, inul, lîna, bumbacul, foarte mult borangic, mătasea, pieile de animale etc. În primele decenii ale secolului al XX-lea cînepa nu se mai utiliza, inul mai rar, folosindu-se îndeosebi: bumbacul, lîna, borangicul. Cu cît înaintăm în timp, transformările produse în domeniul noilor materii prime, al tehnicilor de confecționare și al motivelor ornamentale deschid drumul țesăturilor de fabrică, care se generalizează. De asemenea, coloranții întrebuințați în acest interval de timp au fost în principal de natură vegetală: coajă de frasin, alior etc.

Costumul femeiesc

Confecționat de obicei de tînăra fată înainte de căsătorie, costumul de sărbătoare era purtat la diferite ocazii festive pînă la bătrînețe. În funcție de vîrstă, se schimbau cromatica și structura decorativă a unor piese. Anumite elemente ale costumului, fotele în general, se moșteneau de multe ori din generație în generație.

Îmbrăcămintea femeii se compunea din mai multe piese, după funcția pe care o aveau în ansamblul costumului popular. Dintre acestea, *gătеala capului* varia cel mai mult în raport cu vîrsta femeii și cu situația ei socială.

Fetele în general umblau cu capetele descoperite, cu părul strîns în cozi, în anotimpul rece purtînd basmale înflorate legate sub bărbie. Femeia tînără pînă în treizeci de ani purta pe cap, la nunți, hore etc., *marama de borangic*, înfășurată după gît, cu capetele lungi trecute pe spate sau atîrnînd în față pînă la genunchi (fig. nr. 3). Marama era țesută la război, cu alesături la capete, în motive geometrice. În cercetarea noastră de teren am reușit să depistăm cîteva foste centre de țesut ma-

rame, și anume în satele : Valea Cînepii, Unirea, Stăncuța [7], unde, în primele două-trei decenii ale secolului al XX-lea, încă le mai țeseau unele femei. În unele sate de pe marginea Bălții Brăilei, cum este de pildă Gropenii, dat fiindcă de mult nu se mai țeseau astfel de marame, ele erau cumpărate de la muscelencele sau ardelencele care le aduceau în anii cu recolte slabe, schimbîndu-le pe produse agricole.

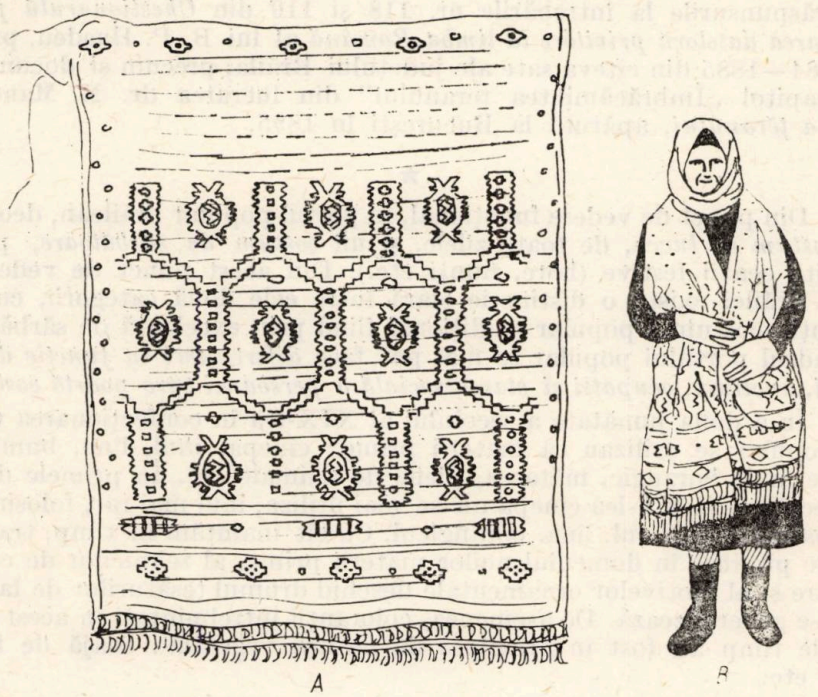


Fig. 3 — Marămă (satul Valea Cînepii). A. Capătul maramei (detaliu). B. Purtatul maramei.

În perioadele reci ale anului se purta *bariș* și *broboadă*.

În găteala capului mai apăreau o serie de elemente distincte, reclamate de maturitate și de locul ocupat de femeia mamă în comunitatea sătească :

— *conciul* (un colac făcut din păr, din dimie groasă sau răsucit din papură[8]) era așezat pe vîrful capului, în el adunîndu-se strîns părul, purtat de femei pînă la bătrînețe. Informația orală îl amintește pînă în deceniile trei-patru ale secolului nostru, la unele bătrîne din Silistraru, Valea Cînepii, Gropeni, Stăncuța [9]. Astăzi nu se mai poartă. Cîmpia

[7] A.I.E.F., Secția etnografie, Fișa tematică nr. 4076, 26 iulie 1972, Gropeni; F.t. nr. 4078, Gropeni; F.t. nr. 2745, Stăncuța; F.t. nr. 2746, 18 iunie 1973, Cuza-Vodă, com. Stăncuța.

[8] Cf. ,,*Chestionarulŭ pentru adunarea datelorŭ privitóre la limba Română*, de domnulŭ B. P. Hașdeu'', manuscrisul nr. 4556, Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, satele : Cazasu, Nazîru, Ceacîru.

[9] F. t. nr. 4077, 26 iulie 1972, Gropeni; F. t. nr. 4005, 30 aprilie 1972, Gropeni; F.t. nr. 2822, 30 august 1973, Silistraru, com. Traian; F.t. nr. 2745, 14 iunie 1973, Stăncuța.

Brăilei se înscrie deci în aria de răspîndire a conciului, unul din elementele străvechi caracteristice acoperămîntului capului la români [10];

— *tulpanul* (din pînză albă) avea menirea de a fixa conciul pe cap. A fost purtat în mod curent în casă, cît și în diferite ocazii festive. Era de fapt o bucată de pînză triunghiulară obținută prin tăierea în două a unui pătrat mare de material. Capătul din spate era puțin rotunjit, latura lungă fixîndu-se pe mijlocul frunții, iar capetele legate la spate erau aduse într-o parte strînse în fundă. Pe frunte tulpanul era împodobit cu o dantelă îngustă, lucrată „cu șpiț", care avea pe margini mărgeluțe colorate (albastre, verzi, roșii, galbene). Unele tulpane de sărbătoare aveau prinși fluturi metalici sau icusari — bănuți de aur turcești [11];

— *tistimelul* (sau *testemelul*, o basma mare, pătrată, cu laturile lungi pînă la un metru) acoperea tulpanul, ce rămînea vizibil doar pe frunte. Tistimelul se procura din comerț, avea flori colorate pe margini, iar la bătrîne era negru [12]. Se lega tot în felul tulpanului, iar în față se presa în forma unei creste. Tistimelul, întîlnit și în alte zone ale României [13], era un acoperămînt de cap destul de subțire, iar peste el femeile se acopereau cu *broboadă* de lînă. Funcții similare tulpanului se pare că a avut și *legătoarea*, astăzi o simplă basma subțire, de vară. În zilele noastre, dispărînd conciul, între tistimel, bariș și legătoare nu se mai face nici o deosebire; ultimii termeni au devenit sinonimi cu basmaua procurată din comerț.

În sfîrșit, în Cîmpia Brăilei se mai atestă purtatul *fesului* și *ciumberului* [14] (similar tulpanului). Fesul, element de port de origine turcească, începuse să dispară spre sfîrșitul secolului al XIX-lea [15], cînd îl mai purtau doar femeile bătrîne. În cursul primului deceniu al secolului al XX-lea dispare complet. Uneori fesul apărea asociat cu conciul. În zilele de sărbătoare femeile cu stare purtau pe frunte, prinși la fes, icusari de aur.

Podoabele, în special cele de aur, au fost general răspîndite în Cîmpia Brăilei, ca și în restul județului. Chestionarul Hasdeu [16] și apoi informația noastră de teren menționează *salba de aur* din lefți (monetă mare turcească). Mult mai numeroși în secolul al XIX-lea, cînd se purtau în

---

[10] N. Manolescu, *Igiena țăranului*, București, 1895, p. 197—198; *Dicționarul limbii române*, Academia Română, București, t.I, partea a II-a, fasc. VIII, 1931, p. 708; *Arta populară românească*, Edit. Academiei, București, 1969, p. 288 — răspîndirea conciului se atestă pe o arie întinsă în Banat, Hunedoara, Mehedinți, Vlașca, Teleorman, Buzău, Rm. Sărat, Bacău și Putna.

[11] F.t. nr. 4076, 26 iulie 1972, Gropeni; F.t. nr. 4004, 26 aprilie 1972, Gropeni; F.t. nr. 4005, Gropeni; F.t. nr. 2742, Unirea; F.t. nr. 2822, Silistraru.

[12] N. Iorga, *Arta populară*, în volumul *Scrieri despre artă*, București, Edit. Meridiane, 1968, descria, în 1923, forma acoperămîntului capului la femeile din această zonă: „În vechea raia a Brăilei, femeile [...] au o pieptănătură deosebită, semănînd cu o pălărie pătrată, joasă, acoperită de un văl negru, ca al călugărițelor din Orient, o țesătură întunecată strîns înfășurată în jurul chipului" (p. 68).

[13] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 195; vezi și *Chestionarul Hasdeu*, satele: Ceacîru, Nazîru, Alboteşti, Slujitorii-Alboteşti, Tătaru.

[14] F.t. nr. 4004, Gropeni, F.t. nr. 2746, Cuza-Vodă; F.t. nr. 2742, Unirea; F.t. nr. 2745, Stăncuța; F.t. nr. 4087, Gropeni; F.t. nr. 4077, Gropeni; vezi și *Chestionarul Hasdeu*, satele: Ceacîru, Cazasu, Nazîru, Șuțești, Viziru, Tichilești.

[15] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 198, îl identifică la sfîrșitul secolului al XIX-lea la unele bătrîne din satele de pe marginea Dunării și în județele Buzău și Rm. Sărat.

[16] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu, Lacu-Rezi, Latinu, Nazîru, Stanca, Șuțești, Tichilești, Viziru, satele de pe baltă.

șiraguri pe piept, lefții se răresc și dispar în primele decenii ale secolului al XX-lea. Înainte de primul război mondial, se mai purtau așa-zisele sălbi de aur, compuse uneori dintr-un singur left, din doi sau mai mulți, prinși pe o panglică de catifea neagră. În funcție de numărul lefților salba făcea parte din zestrea fetelor de măritat.

Se purtau și *cerceii de aur din icusari*. La nuntă aceștia se prindeau mirelui în piept la floarea de nuntă. Făcînd parte din zestre, lefții și icusarii au circulat foarte mult, de cele mai multe ori fiind vînduți după primul an de căsătorie, penru ca tînăra pereche să-și cumpere vatră de casă.

Ca podoabe tinerele fete mai obișnuiau să poarte, pe lîngă *mărgele* și *brățări*, și flori în păr.

Din categoria pieselor de port popular femeiesc, *cămașa*, general răspîndită în Cîmpia Brăilei de la fetițe pînă la femei, este menționată în toate răspunsurile Chestionarului Hasdeu, cît și în informațiile bătrînelor de astăzi, care o mai poartă.

Deosebim *cămăși pentru muncă* și *cămăși de sărbătoare*. Din categoria cămășilor purtate la muncă, cea mai simplă este *cămașa dreaptă* (un fel de „cămeșoi" lung, cu gura rotundă sau pătrată obținută prin perforarea mijlocului pînzei), tip specific zonei sudice a Munteniei și Olteniei [17]. Pe umăr, de o parte și de alta, căzînd în față și în spate, se puteau face cîteva cerculețe pentru lărgimea dorită. Mîneca largă, prinsă obișnuit din umăr, avea un clin simplu sub braț. În secolul al XIX-lea, cămașa se confecționa din in, mai rar din cînepă; în secolul al XX-lea se generalizează pînza țesută din bumbac. Motivele ornamentale („puișori" pe poale, pe umăr, în jurul încheieturii mînecii) erau simple, cusute pentru fetele tinere cu arnici roșu, iar pentru bătrîne cu negru. La gît se făcea un mic „rujuleț", cu „iglița".

Cămașa cu platcă putea fi „de purtare" la muncă sau „de găteală" la diferite ocazii festive. Se compunea din două piese distincte cusute una de alta. La cămașa de purtare, partea de sus era mai simplă, gura cămășii se închidea cu nasturi, uneori avea un guleraș îngust pe gît; platca și gura cămășii erau cusute împreună cu arnici roșii, în „puișori" sau „musculițe". Mîneca era largă, jos era cusută tot cu arnici. Partea de jos, *poalele*, era țesută din in (în ultimele decenii numai din bumbac), fiind împodobită cu dantelă simplă.

Cămașa „de găteală" era deosebită; partea de sus putea fi o adevărată ie, alteori un gen de bluză închisă pe gît, după moda orășenească de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. La gît avea un mic volănaș; mîneca, prinsă obișnuit din umăr, se termina tot cu un volănaș strîns cu o bentiță. Diferența de avere se reflecta în aspectul ornamental al cămășii de găteală. Motivele ornamentale erau cusute tot cu arnici („musculițe" pe guler, pe platcă, volan). Uneori poseda o urmă de altiță. La cămășile ce imitau croiul orășenesc, platca era cusută cu trandafiri sau cu alte motive luate din „Mărcare" (caietele de modele), care au circulat în zonă. Pe poale se prindea o dantelă colorată în cromatica de pe platcă.

Adevăratul costum de sărbătoare, în special costumul femeilor tinere, avea partea de sus (*ia*) detașată de *poale* sau *fustă*. În privința

[17] *Arta populară românească*, p. 298—299; Georgeta Stoica, Maria Văgîi, *Arta populară din Cîmpia Munteniei*, Casa creației populare a jud. Ilfov, 1969, p. 59.

iei, din punctul de vedere al croiului, deosebim două tipuri. Cea mai răspîndită în Cîmpia Brăilei este *tipul de ie încreţită la gît* (fig. nr. 4), fără guleraş, gura obţinîndu-se prin încreţirea foilor de pînză care alcătuiesc piepţii, spatele şi mînecile, strîngîndu-se cu un şiret terminat cu doi canafi. Mînecile, care pornesc din „creţătura" de la gît, erau largi şi drepte de sus pînă jos. Acest tip este reprezentat în albumul Al. Cantemir-Enăchescu şi consemnat în informaţia de teren culeasă de noi din satele : Silistraru, Unirea, Gropeni etc. Istoricii de artă populară îl consideră foarte arhaic, derivat din tipul de ie „dacic" reprezentat pe monumentul de la Adam-Klissi, tip astăzi întîlnit în puţine zone din ţară [18].

Al doilea tip de ie este cel din acuarela C. Popp de Szathmáry, identificat în satele Unirea, Stăncuţa, Gropeni etc., denumit *tipul de ie încreţită la gît cu guleraş*. Are acelaşi croi ca şi primul tip de ie, dar la gît creţul este fixat şi acoperit cu o „băntuţă" cusută cu arnici, mîneca fiind strînsă jos cu o altă băntuţă, terminată uneori cu un mic volănaş. Informatoarele menţionează că acest fel de ie era purtat spre sfîrşitul secolului al XIX-lea de fete şi femei tinere, bătrînele îmbrăcînd numai ia cu mînecă largă. Şi acest tip de ie este arhaic, înrudit cu primul şi considerat general răspîndit în România [19], atestat şi în Cîmpia Dunării. Credem că acest tip a fost adus în Cîmpia Brăilei de cei ce s-au stabilit aici în cursul secolului al XIX-lea.

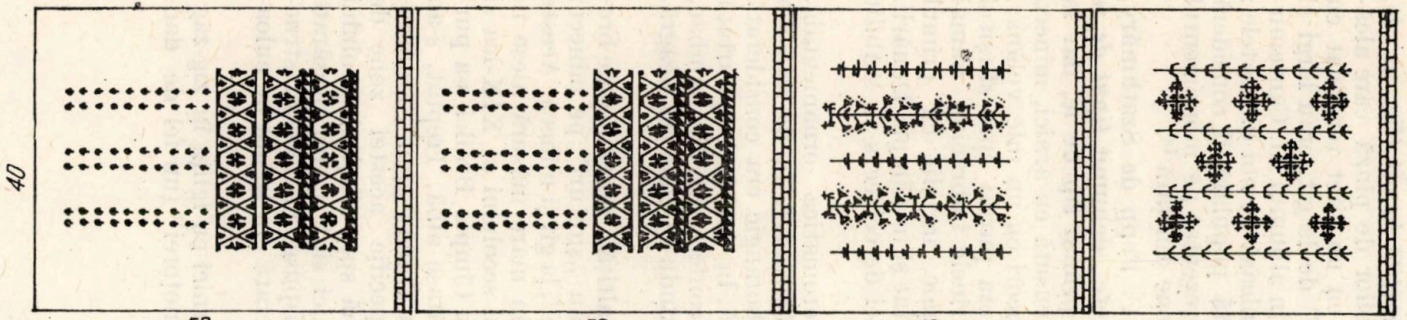
Avînd în vedere tematica motivelor şi cromatica ornamentală, deosebim *ia de fată sau femeie tînără* de *ia de bătrînă* [20]. Ia de fată era confecţionată din bumbac sau borangic. Ia de borangic era considerată „mai de cinste", pentru că nu oricine putea s-o aibă. Ia de bătrînă, purtată de femei ce depăşeau vîrsta de 40 de ani [21], se confecţiona din bumbac, avea motive decorative simple şi discrete, preferîndu-se culoarea neagră, mai rar albastră.

Motivele decorative ale iei erau dispuse în : „altiţă", porţiunea de broderie ce acoperea umărul ; „rîuri", „şirîmboaie" sau „şireturi" pe mîneci ; „brăduţi" pe piept şi spate ; precum şi „băntuţe", la gît şi mînecă. Aceste motive decorative în secolul al XIX-lea erau în mare măsură alese în război, folosindu-se mătasea colorată. La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în primele trei decenii ale secolului al XX-lea în Cîmpia Brăilei s-a purtat mult ia de borangic aleasă în război cu mătase albă. Treptat, s-au răspîndit în această vreme şi motivele cusute cu arnici : „pui", „musculiţe", „orzişori". Motivul „orzişorului" este specific acestei zone de cîmpie, unde s-a cultivat cu precădere orzul pînă spre sfîrşitul secolului al XIX-lea. Toate aceste motive cusute cu arnici sînt uneori presărate pe piepţi şi spate, dar de cele mai multe ori dispuse în aceleaşi structuri decorative ca şi alesăturile. Cromatica preferată era legată de culoarea roşie, apoi galbenul, albastrul deschis etc.

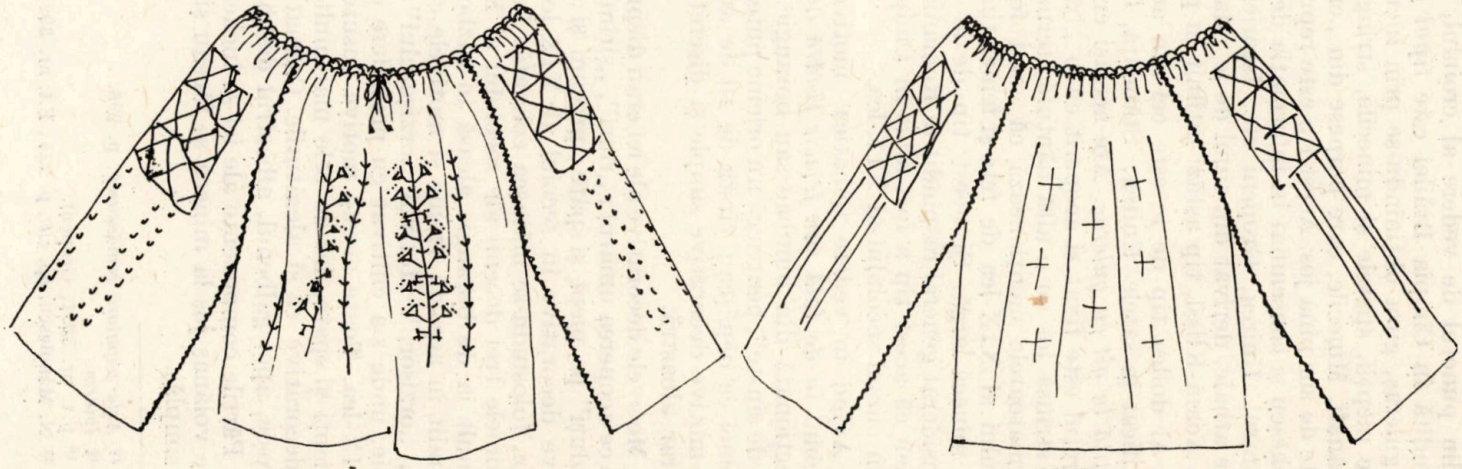
Părţile componente ale iei se încheiau cu arnici cu igliţa în zig-zag, iar pe volănaş jos la mînecă se făceau şi mici „moţorei" (un fel de dantelă simplă).

---

[18] *Arta populară românească*, p. 298.
[19] *Ibidem*.
[20] F.t. nr. 3991, Gropeni.
[21] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 224 ; F.t. nr. 3991, Gropeni.



a. CROIUL IEI SCURTE



b. FAȚĂ

c. SPATE

IE SCURTĂ CU „BRAZI"

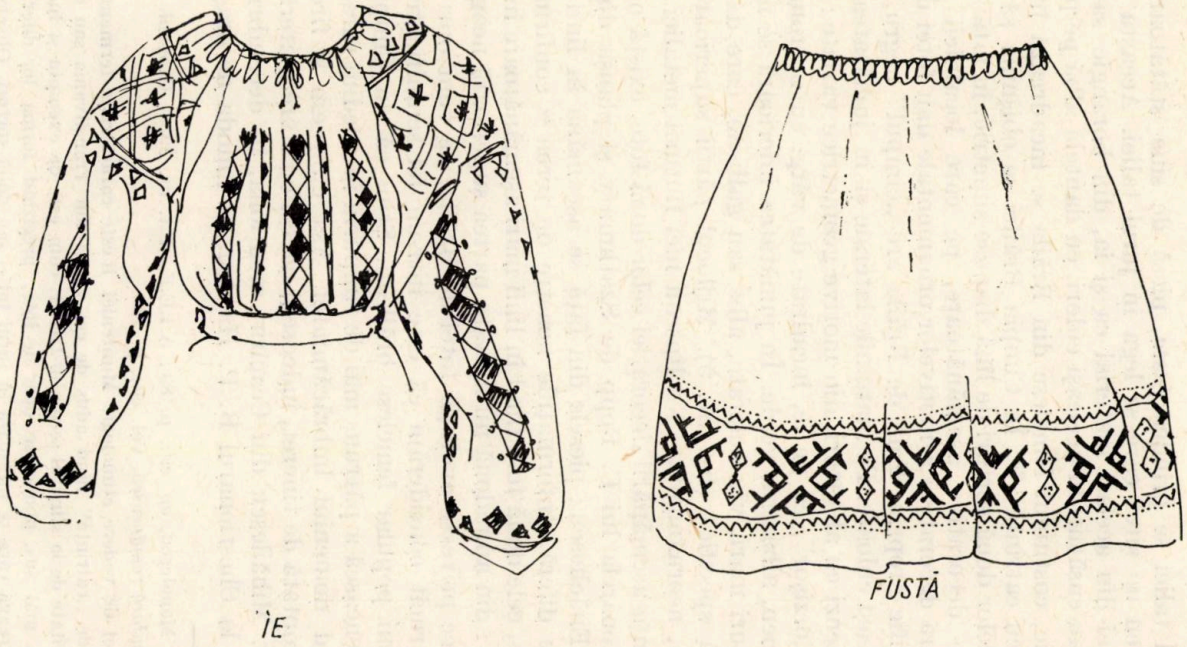


Fig. 4 — Ii.

La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în primele trei decenii ale secolului al XX-lea s-au purtat mult fluturii metalici, albi sau galbeni, şi mărgeluşe colorate prinse pe fluturi, modă dealtfel răspîndită şi în alte zone ale României [22].

În josul taliei se prindea *fusta*, piesă de sine stătătoare încreţită pe „betelie" cu un şiret care se lega în jurul taliei. Aceasta se confecţiona de obicei din acelaşi material ca şi ia, din borangic sau bumbac, cu alesături sau cusături în aceleaşi culori, cu dantelă albă pe poale.

Tipologic, costumul femeiesc din Brăila se încadrează în categoria „costumului cu catrinţă" [23]. În Cîmpia Brăilei se obişnuia să se prindă deasupra poalelor două şorţuri de lînă dispuse simetric, în faţă şi în spate, avînd motive decorative asemănătoare, pe care localnicii le numesc *fote*[24]. Structura decorativă a motivelor ornamentale dau fotei din această zonă un specific propriu. Fota de Brăila are „cîmpul" negru, urzeala şi bătaia de aceeaşi culoare. Pe marginile laterale şi în jumătatea inferioară sînt dispuse benzi cu alesături, din motive geometrice variate : „ochiuri", „melcişori", „orzişor", ca pe ie, încadrate de vărgi cu o cromatică vie : roşu, alb, galben, albastru, verde. În jumătatea inferioară se mai disting două-trei colţuri mari, viu colorate, albe sau galbene, care dau fotei de Brăila o notă specifică (fig. nr. 5). Mijlocul părţii superioare rămînea simplu, negru, neornamentat. Nu lipseau nici fluturii metalici.

În privinţa asemănării decoraţiei celor două fote, există o neconcordanţă între acuarela lui C. Popp de Szathmáry şi planşa din albumul Al. Cantemir-Enăchescu ; piesele din faţă se aseamănă în linii mari, dar cele din spate diferă. Informaţiile noastre de teren [25] confirmă desenul lui Szathmáry, cele două fote fiind în linii mari asemănătoare în structura lor decorativă : din amîndouă nu lipseşte partea superioară neagră simplă.

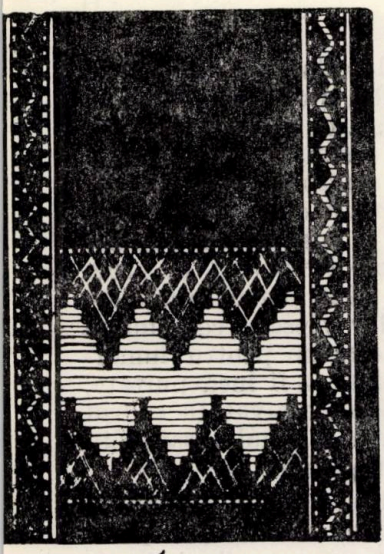
În ceea ce priveşte evoluţia fotei de Brăila, ne vom opri mai mult asupra ei, întrucît considerăm că este într-un fel semnificativă pentru studiul portului popular femeiesc brăilean. Ştim că în Cîmpia Brăilei influenţa orăşenească a pătruns mai de timpuriu în mediul rural, afectînd în primul rînd domeniul îmbrăcămintei. Aşa cum era şi firesc, moda nouă a fost adoptată de tineret, îndeosebi de cel cu stare materială bună. Învăţătorul P. Mihăilescu din Ceacîru menţiona, în decembrie 1884 în răspunsul său la Chestionarul B. P. Hasdeu, că „moda de oraşu se imi-

[22] Vezi, N. Manolescu, *op. cit.*, p. 83 ; A.I.E.F., F.t. nr. 3985, Gropeni.

[23] *Arta populară românească*, vol. cit., p. 285.

[24] Din punct de vedere etimologic Munteniei îi este caracteristc termenul de „fotă" (pl. „fote"), cel de „catrinţă" fiind adus de cei veniţi din Transilvania sau din Moldova. Studiile de specialitate de la sfîrşitul secolului trecut, cum este de exemplu şi lucrarea lui N. Manolescu, citată mai sus, pomenesc doar de fote, precizînd forma lor diferită, realizată dintr-o bucată întreagă care se înfăşoară în jurul taliei sau două şorţuri. Observăm deci că, în Cîmpia Brăilei, pentru această piesă s-a păstrat vechiul termen muntenesc. Toate informatoarele au folosit termenul de fotă, specificînd că alte denumiri, cum e „catrinţa", au fost folosite în zonă la sfîrşitul secolului trecut, de persoane originare din alte zone.

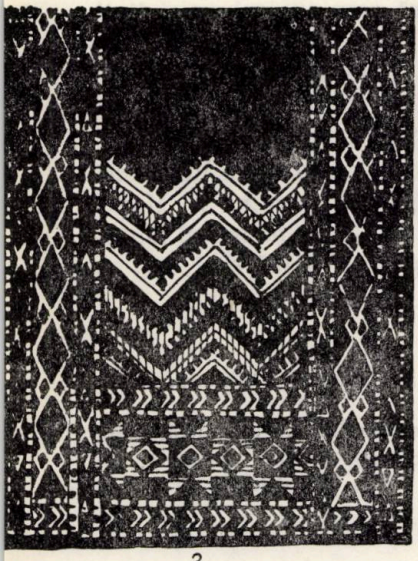
[25] F.t. nr. 4001, Gropeni ; F.t. nr. 3988, Gropeni ; F.t. nr. 3987, Gropeni ; F.t. nr. 2743, Stanca ; F.t. nr. 2822, Silistraru ; F.t. nr. 2742, Unirea ; F.t. nr. 2745, Stăncuţa.



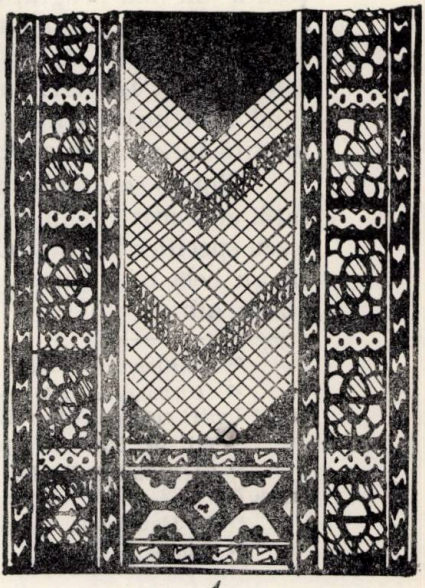
1

2

5



3



4

Fig. 5. — Fote. 1. Satul Unirea, 2. Satul Valea Cînepii. 3,4. Satul Gropeni. 5. După C. Popp de Szathmáry.

teză mai întocmai de fetele de azi" [26]. Primele lepădate din portul de sărbătoare au fost fotele, fiind la modă fustele din stofe sau mătăsuri groase cumpărate de la oraș și căptușite cu canafas, ca să stea înfoiate. Fotele vechi nu mai erau păstrate pentru diferite ocazii, ci luate la purtare, de aceea în Chestionarul B. P. Hasdeu sînt menționate sub numele de „stricători", sinonim pentru fota uzată consemnat și de *Dicționarul limbii române* [27]. Dispariția lentă a fotelor, ca și a costumului popular brăilean, a continuat pînă în preajma primului război mondial, în urma căruia zona Brăilei s-a resimțit foarte mult. După 1920 portul orășenesc s-a generalizat, rămînînd doar în lăzile bătrînelor piesele costumului vechi, pe care-l purtaseră la nuntă, piese păstrate acum pentru înmormîntare conform obiceiului. Doar cămășile au continuat a fi încă purtate.

Datorită eforturilor învățătorilor locali care au activat în cadrul „Societăților culturale" înființate în deceniul patru în multe sate din Cîmpia Brăilei, s-a produs reînvierea vechiului port popular necesar echipelor de dansuri ale școlarilor. Din informațiile cadrelor didactice care au activat în perioada respectivă, rezultă că au fost căutate și copiate modele de ii și fote prin lăzile bătrînelor, apoi țesute în cercurile de lucru de mînă [28]. Noi am găsit astfel de fote păstrate în „neam" pentru fetele de școală. Am cules informația orală a descrierii acestor fote în satele Gropeni, Unirea, Valea Cînepii, Silistraru, Viziru, Cuza-Vodă etc. În unele sate, atunci cînd s-au scurtat vechile fote pentru fetițele de școală, partea neagră superioară a fost îndepărtată sau îndoită, rămînînd vizibilă numai alesătura colorată, fapt ce a atras modificări în structura ornamentală a unor piese care s-au păstrat pînă astăzi.

În sfîrșit, în Cîmpia Brăilei am mai identificat o piesă de port, *pistelca* [29], un fel de șorț purtat de femei la muncă, îngust și lung pînă la glezne, compus uneori din două bucăți prinse cap la cap. Pistelca era țesută din lînă neagră, cu vărgi sau alesături simple. După 1920 pistelca capătă forma și dimensiunile unui șorț, neagră sau în culoarea lînii, fără ornamente. Astăzi, aproape că nu se mai face distincție între pistelcă și șorț. În privința originii și evoluției sale, părerile sînt împărțite, fiind încă insuficient studiată, deși este o piesă de port destul de răspîndită în zona de cîmpie a Munteniei și Moldovei [30].

Fotele se prindeau cu *brăcele*, lungi și înguste, țesute din lînă colorată, cu motive geometrice și împodobite cu mărgele pe margini. N. Manolescu specifica la sfîrșitul secolului al XIX-lea că fetele de pe malul Dunării au cele mai frumoase brăcele [31]. Bătrînele purtau *brîul* mai lat, de obicei alb.

---

[26] *Chestionarul Hasdeu*, Ceacîru.

[27] *Dicționarul limbii române*, 1934, p. 162; vezi și Lazăr Șăineanu, *Dicționarul universal al limbei române*, ed. a III-a, Craiova, 1914, p. 722.

[28] F.t. nr. 3994, 30 aprilie 1972, Gropeni, inf. Țiripa Niculina, 73 ani, învățătoare.

[29] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Ceacîru, Filipești, Albotești, Tătaru, Tichilești; F.t. nr. 4071, 4072, 4073, Gropeni; F.t. 2817, Lișcoteanca; F.t. 2746, Cuza-Vodă.

[30] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 229.

[31] *Ibidem*, p. 233.

De asemenea, în Cîmpia Brăilei se identifică *ilicul* (fig. nr. 6), purtat de fetele tinere, confecționat din aba sau alt postav, decoltat în față și decorat cu găitane negre [32].

În privința *îmbrăcămintei groase de iarnă*, cele mai răspîndite erau *scurteicile* garnisite cu blană de oaie sau vulpe, *polcile* și *polcuțele* vătuite, *hondrocul* sau *androcul* și *zăbunele* prentru sărbătoare, cusute cu „șăitane" pe piepți, la buzunare, mîneci, cu ornamente bogate [33]. Dintre hainele de blană menționăm *bunda* și *cojocul* scurt, fără mîneci, ornamentat cu flori din lînă și *meșină* colorată pe piepți și la buzunare.

Încălțămintea era simplă, constînd îndeosebi din *ciorapi* de lînă, *meși* de cînepă tălpuiți cu piele, *papuci*, *pantofi*, iar la munca cîmpului *opinci* din piele neargăsită.

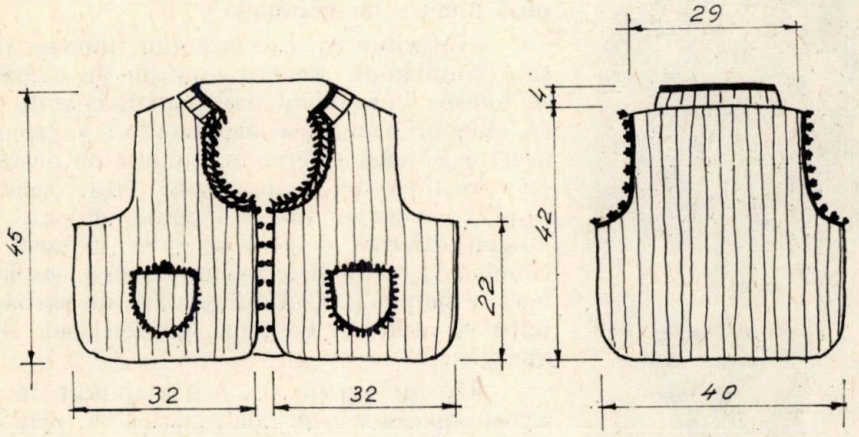


Fig. 6. — Ilic femeiesc (satul Gropeni).

Costumul bărbătesc

La fel ca la femei, costumul bărbătesc se diferențiază în *costum de lucru* (fig. nr. 7) și *costum de sărbătoare* (fig. nr. 1), ultimul bogat ornamentat. Dintre elementele componente ale costumului bărbătesc, *cămașa* albă, așa-zisa „cămașă națională", s-a păstrat pînă în zilele noastre. Purtată de flăcăi la hore pînă în preajma primului război mondial, continuă a fi îmbrăcată de bătrîni dincolo de această dată. Ieșită din uz, în ansamblul costumului popular, rămîne a fi folosită drept cămașă de noapte pînă în deceniile cinci-șase ale secolului al XX-lea, în acest scop fiind nelipsită din darurile date nașului la nuntă. În zilele noastre puține

[32] Fișa desen nr. 3862, Gropeni, Colecția căminului cultural, 1972.

[33] *Chestionarul Hasdeu* menționează: Cazasu — polcă, polcuță, scurteică, palton, bonjuru; Cotulung — zăbun, scurteică, polcă, bondă; Filipești — paltonu, scurteică, hondrocu; Latinu — polcă, paltonașŭ, giube; Albotești — polcuță, polcă, scurteică, palton; Slujitorii-Albotești — ondrocu, scurteică, cațaveică, polci, cojoacă; Stăncuța — scurteică, ondroc; Șuțești — androc, polcă sau scurteică; Tătaru — polcă, polcuță, baltonașu, baltonu; Tichilești — polcă, zăbun; sate din partea bălții — polcuțe, hondroc. A.I.E.F., F.t. nr. 2751, 12 iunie 1973, Unirea; F.t. nr. 2752, 14 iunie 1973, Stanca, com. Stăncuța.

sînt acele case care nu au cîte o astfel de cămaşă, îmbrăcată de copii la serbările şcolare.

Tipul de cămaşă bărbătească caracteristică Cîmpiei Brăilei este „cămaşa bătrînească" [34] simplă, dintr-o „bucată crăpată în dreptul gurii", cu clini drepţi şi mîneci largi, prinse cu arnici roşii, executaţi în zig-zag cu igliţa. La gît are o bentiţă care se încheie cu doi canafi. Gura cămăşii este lungă, închisă uneori cu unul sau doi nasturi „de piatră", prinşi în cheutori. La începutul secolului al XIX-lea flăcăii purtau cămăşi cu guler răsfrînt, probabil după moda de la oraş. În privinţa lungimii, cămaşa bărbătească din Cîmpia Brăilei se înscrie în categoria cămăşii specifice Cîmpiei Dunării, largă şi lungă pînă dincolo de genunchi [35].

Fig. 7. — Port bărbătesc din judeţul Brăila (după Nicolae Manolescu).

Materialul din care se confecţiona era îndeosebi bumbacul. Pentru cămăşile de sărbătoare se folosea borangicul, iar pentru cele de muncă cînepa. Tematica ornamentală şi cromatica acestor cămăşi diferea în funcţie de destinaţia pe care o aveau. În principal, erau cusute cu „pui" executaţi într-o singură culoare [36], în modele diferite, dispuse pe guler, în jurul gurii cămăşii şi al încheieturilor mînecii, jos la mîneci şi pe poale. Gulerul cămăşii de sărbătoare putea fi ornat cu colţişori, broderii sau fluturi metalici.

Un alt tip de cămaşă răspîndit în zonă a fost *cămaşa scurtă*, „de ginerică" [37], prin excelenţă de sărbătoare. Croiul ei reprezintă o adaptare a cămăşii orăşeanului în maniera specifică sătească. Era tăiată scurt, cu platcă îngustă pe umeri şi cu manşete. Mai păstra încă o serie din elementele cămăşii tradiţionale, mai ales în decoraţie. Structura decorativă a motivelor ornamentale era similară cu cea de pe vechile cămăşi, în jurul gurii cămăşii, pe guler, la umeri şi mai nou pe manşete. Unele aveau şi mici „cerculeţe", îndoituri verticale din material, găurele sau alte broderii pe piept executate în culoare albă, influenţă probabil tot din direcţia oraşului.

Prin 1900—1910 aceste cămăşi se confecţionau din bumbac ţesut cu „vărgi" de borangic, alese anume în război. De obicei fetele lucrau

---

[34] *Arta populară românească*, p. 371; la *Chestionarul Hasdeu*, este menţionată în toate răspunsurile la chestionar.

[35] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 172, arată că este întîlnită în judeţele Brăila, Ialomiţa, Vlaşca, Teleorman, Romanaţi, Dolj.

[36] În zona Brăilei se verifică observaţia după care cîmpia munteană nu se caracterizează prin policromie, culorile sînt pale; vezi N. Iorga, *Arta populară în România*, p. 70.

[37] F.t. nr. 2750, Stanca, com. Stăncuţa; F.t. nr. 4002, 28 aprilie 1972, Gropeni.

pentru logodnicii lor, ca dar de nuntă, cămăşi alese cu mătase albă. Dat fiind că după 1920 tinerii au pierdut tradiţia purtatului costumului popular, aceste cămăşi vechi au continuat să fie purtate de generaţiile mai în vîrstă, pînă în preajma celui de-al doilea război mondial. Am mai găsit astfel de cămăşi la bătrînii care le păstrau pentru înmormîntare, conform obiceiului.

Îmbrăcămintea părţii inferioare a corpului diferea în funcţie de anotimp, atît în privinţa materialului din care se confecţiona, cît şi a culorii : albă, neagră, maron etc. Din materialele de teren [38], cît şi din Chestionarul Hasdeu, reiese că în Cîmpia Brăilei în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi în primele două-trei decenii ale secolului al XX-lea s-au purtat : *izmenele* albe, confecţionate din cînepă sau bumbac ; *iţarii* din aba [39], albi sau în culoarea lînii (flăcăii purtau la sărbători iţari albi cu ciucuri roşii cusuţi la manşetă) ; *şalvarii* din aba groasă, albă sau de culori închise. Croiul şalvarilor era de influenţă turcească : turul larg şi lung pînă aproape de genunchi, strînşi pe picior în jos, croi răspîndit dealtfel şi în alte zone de cîmpie din judeţele Rm. Sărat, Buzău, Ialomiţa, Vlaşca, Teleorman, Tulcea şi Constanţa [40]. Izmenele şi iţarii aveau în partea superioară un croi oarecum asemănător şalvarilor, de la genunchi în jos rămînînd totuşi destul de largi, pentru a fi strînşi cu nojiţele de la opinci. Lărgimea lor era caracteristică îmbrăcămintei specifice cîmpiei. Şalvarii de sărbătoare erau împodobiţi cu găitane, în jurul buzunarelor şi deschizăturilor picioarelor, în fir dublu sau triplu.

Tot de influenţă turcească erau *dulvării* şi *poturii*, din stofă vînătă, brodaţi cu mătase neagră. Mai pot fi menţionaţi şi *cioarecii* de dimie, aduşi şi purtaţi de mocanii ardeleni, *nădragii* sau *pantalonii*.

Chestionarul Hasdeu este reprezentativ în privinţa terminologiei privitoare la îmbrăcămintea părţii inferioare a corpului bărbătesc, reflectînd, de fapt, situaţia demografică complexă, mozaicul de populaţie şi influenţe din Cîmpia Brăilei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. După indicaţiile răspunsurilor la chestionar, la acea dată, nici localnicii nu mai puteau face o distincţie terminologică şi tipologică în privinţa lor, confuzia fiind generală [41]. În fapt, avem de-a face cu tipuri distincte : româneşti — locale (iţari şi izmene), turceşti (şalvari, poturi, dulvări), româneşti — străine zonei (cioareci, nădragi) şi tipuri noi orăşeneşti (pantalonul).

Pentru încins în jurul taliei, peste cămaşa lungă sau pantaloni, se purtau *brînele* sau *brîul*. Acestea difereau după vîrstă [42]. Băieţii pînă la

---

[38] F.t. nr. 2819, Silistraru ; F.t. nr. 2747, 18 iunie 1973, Cuza-Vodă ; F.t. nr. 2820, sat. Lişcoteanca, com. Bordei-Verde ; F. t. nr. 4000, Gropeni.

[39] În zona Brăilei termenul specific este aba şi nu dimie. Se mai ţese şi astăzi, dar în cantităţi reduse. Este o ţesătură de lînă, cu urzeala de lînă sau bumbac, în două sau patru iţe. Cea din patru iţe se numea şi „ţesătură în coaste". Se dădea la piuă, veneau moldoveni de pe Trotuş sau ardeleni de pe Tîrnave sau Crişuri, le luau, le dădeau la piuă în părţile lor şi le aduceau înapoi. Odată cu deschiderea pivei mecanice din Brăila, după primul război mondial, s-a întrerupt această practică străveche ; F.t. nr. 4059, Gropeni.

[40] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 185 ; Georgeta Stoica, Maria Văgîi, *Arta populară în Cîmpia Munteniei*, 1969.

[41] De exemplu, la Ceacîru, sînt consemnaţi : iţari, dulvări, poturi, şalvari, pantaloni ; la Filipeşti : iţari, poturi, şalvari, cioareci, pantaloni ; la Nazîru : izmene, pantaloni, cioareci, şalvari ; la Slujitorii-Albotești : şalvari sau poturi sau nădragi, pantaloni, iţari, cioareci, izmene ; la Tătaru : pantaloni, iţari, poturi sau dulvări, cioareci, nădragi, izmene.

[42] F.t. nr. 3997, Gropeni.

14 ani purtau *brăcele*, înguste de trei degete, cca 5 cm, lungi pînă la 1,50 m, învîrtite de cîteva ori peste mijloc, de culoare roşie. Brîul flăcăilor era lat de aproximativ 10—15 cm, roşu, cu ciucuri din urzeală şi mărgele pe margini. Bărbaţii căsătoriţi purtau brîul lat pînă la 20 cm, cel „de purtare" era alb, cu vărgi în culoarea lînii, la capete, sau cîte o vargă pe margine în lungime, iar cel de sărbătoare, „de ţinere", era roşu, cu flori colorate, alese în război. Bătrînii aveau brîuri şi mai late, de obicei albe, de aceea astăzi întîlnim doar brîuri albe în zonă.

Vara se umbla numai în cămaşă, cînd se răcorea se purta *ilic*[43]. Informaţia de teren consemnează şi *ghiobecul*[44], un ilic larg, drept. În general, ilicele bărbăteşti aveau guler, erau confecţionate din aba, albe sau în culoarea lînii, pe margini fiind împodobite cu găitane colorate în modele variate, în special la buzunare şi guler. Se închideau cu „bunghi" din şiret, din care se făceau şi găicile[45].

Prin 1900—1910, flăcăii aveau *veste*, cu două rînduri de nasturi şi buzunărele, nedecorate, după modelul de la oraş[46]. În Chestionarul Hasdeu este menţionată şi *jiletca*[47], tot de aceeaşi provenienţă.

În privinţa *hainelor scurte cu mîneci*, în Cîmpia Brăilei consemnăm: *cămeşoiul*, ţesut din lînă în culoarea naturală sau „împestriţat" cu fire albe, roşii, albastre, negre, răsucite şi ţesute „în scripţi". Era o haină pentru frig, simplă, un fel de sac, fără croială, fără clini, dreaptă pînă în dreptul buzunarelor de la pantaloni, cu mîneci drepte şi simple. Uneori era ornamentat cu găitan pe piept, la mîneci şi la cheutori. Informatorii specifică că, înainte de 1900, cămeşoiul putea fi şi „haină de ginerică" la unii tineri, după 1900 nu-l mai purtau decît bătrînii, dispărînd în preajma primului război mondial[48].

Minteanul, haină a cărei evoluţie a cunoscut multiple modificări[49], în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea reprezenta doar o simplă haină ţărănească din aba neagră sau roşcată, cu gulerul ridicat împrejurul gîtului, deschisă în faţă, împodobit cu găitane cusute în modele diferite[50].

Coporanul[51], din aba de culoare maron, haină dreaptă cu guler simplu pe gît, mîneca dreaptă „căzută" din umăr, cu manşete drepte sau în colţ, s-a purtat pînă în jurul anului 1940. Era împodobit cu găitane negre: la buzunare, jos pe margini de jur împrejur, la manşete şi pe

---

[43] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu, Viziru, Tichileşti, Tătaru, Slujitorii-Albotești.

[44] F.t. nr. 4069, 4070, Gropeni.

[45] Ghiobecul este consemnat în jud. Brăila de *Dicţionarul limbii române*, 1934, p. 260.

[46] F.t. nr. 3998, Gropeni.

[47] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu şi Nazîru; F.t. nr. 2747, Cuza-Vodă.

[48] F.t. nr. 4067, 4068, Gropeni; *Chestionarul Hasdeu*, în satele: Lacu-Rezi, Nazîru, Albotești, Stăncuţa, Tătaru, Viziru.

[49] La originile sale, minteanul a fost o vestă, cu sau fără mîneci, purtată de arnăuţi şi de coconi (Lazăr Şăineanu, *Influenţa orientală asupra limbei şi culturei române*, vol. II, Bucureşti, 1900, p. 260).

[50] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 174, 175 şi fig. 57, p. 123. Vezi şi *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu, Cotulung, Filipeşti, Latinu, Slujitorii-Albotești, satele din partea bălţii; F.t. nr. 2749, Stăncuţa; F.t. nr. 2820, Lişcoteanca; F.t. 2821, Bordei-Verde, 1973; vezi şi G. Stoica, M. Văgîi, *op cit.*, p. 92—93.

[51] *Chestionarul Hasdeu* îl consemnează doar în Tichileşti; R. Perianu, *Raiaua Brăilei*, în „Anuarul de geografie şi antropogeografie, anul al II-lea (1910—1911)", Bucureşti, 1911, îl indică în satele: Chişcani, Tichileşti, Ceacîru, Gropeni, Viziru, Osmanu; vezi şi F.t. nr. 3995, 3996, Gropeni; *Dicţionarul limbii române*, fasc. X, XI, XII, vol. I, partea a II-a, îl indică în Ialomiţa şi la sud de Dunăre, p. 776.

piepți, făcîndu-se din ele și butoniere. Ele erau dispuse în benzi simple, în zig-zag sau combinate [52].

Hainele mari din material textil sînt caracteristice Cîmpiei Brăilei. *Gheba* sau *cheba* a fost haina de iarnă cea mai răspîndită în zonă [53], unele publicații o dau chiar caracteristică Brăilei [54]. Era o haină simplă, lungă pînă la glezne, ca o manta, confecționată din aba groasă, de culoare maron, fără căptușeală, împodobită uneori cu găitane. Putea fi îmblănită, după preferințe [55].

Zăbunul, haină de iarnă de asemenea cu o lungă evoluție [56], vătuită și tighelită. Era țesută „în scripți" la război, din fire răsucite, roșu cu negru sau cu albastru, despicată pe părți, împodobită uneori cu găitane la guler, buzunare, pe piept [57]. N. Manolescu o consideră haina caracteristică cîmpenilor din județele Vlașca, Teleorman, Brăila, Buzău, Rm. Sărat [58].

În Cîmpia Brăilei mai sînt menționate cîteva tipuri de haine, aduse probabil de noii veniți, nespecifice și destul de rar întîlnite. Dintre acestea, consemnăm *zeghea* asemănătoare ghebei, specifică zonelor muntoase [59], și *sarica* din păr de capră, care știm că era adusă de la Brașov și vîndută la tîrgurile de la Țăndărei, Gura Ialomiței-Giurgeni, Ianca și Viziru[60].

---

[52] Se pare că între coporan și mintean nu există o deosebire prea mare, asemănătoare în croi și ornamentare; difereau prin terminologie, probabil, de origine diferită.

[53] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu, Cotulung, Filipești, Nazîru, Rușețu, Slujitorii-Albotești, Șuțești, Tătaru.

[54] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 181, indică ca specific județului Brăila „gheboiul", consemnat la fel și de *Dicționarul limbii române*, 1934, p. 252.

[55] F.t. nr. 2821, Bordei-Verde; F.t. 2747, Cuza-Vodă; F.t. 2748, Unirea; 2749, Stăncuța; 2820, Lișcoteanca; 3996, Gropeni.

[56] La origine haină boierească, vezi și L. Șăineanu, *Influența orientală asupra limbei și culturei române*, p. 379—380. Studiul îmbrăcămintei bărbătești, mai cu seamă cea din anotimpurile reci, prea puțin cunoscută, ridică probleme interesante, neabordate decît tangențial de literatura de specialitate. În general, în zonele riverane Dunării, în care se încadrează și zona Brăilei, se vorbește destul de vag despre anumite influențe turcești, fără a se face o analiză efectivă, în scopul lămuririi originii și evoluției lor. Analiza atentă a majorității pieselor de port, considerate a fi de influență turcească, nu indică o filieră directă în preluarea lor de țărani — uneori chiar și în acele zone care au fost sub stăpînirea efectivă a turcilor, cum a fost raiaua Brăilei —, ci preluări indirecte. Cei care au preluat piese de port direct din moda turcească au fost boierii; garderoba boerimii secolelor XVII—XVIII a adoptat rînd pe rînd: șalvarii, ilicul, anteriul, giubeaua, zăbunul, cămașa de borangic, tulpanul etc. (vezi L. Șăineanu, *op. cit.*, vol. I, p. CCXXX—CCXXXIII; N. Iorga, *op. cit.*, p. 31; Tancred Bănățeanu, *Portul popular românesc*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1965). În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și mai ales în secolul al XIX-lea, ceea ce constatăm a fi de influență turcească, în portul popular, sînt de fapt preluări prin intermediul tîrgoveților, care la rîndul său imitase moda boierească. Deci, în această perioadă, avem de-a face cu o triplă filtrare: boierească, tîrgoveață, țărănească, a unei mode turcești sau turco-balcanice, prelucrată în maniera proprie fiecărei categorii sociale. Pînă acum nu s-a scris nimic despre *influența costumului tîrgoveților din orașele muntenești, al negustorului de pește, cereale sau cai, care negusta la Dunăre și din Balcani, asupra „modei" sătești de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și mai ales din secolul al XIX-lea.* Aceasta a influențat îndeosebi îmbrăcămintea bărbătească din anotimpul friguros, pregătind calea pătrunderii și generalizării costumului orășenesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului al XX-lea, explicînd totodată și marea receptivitate a țăranilor, din această zonă a țării, la costumul orășenesc.

[57] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Filipești, Slujitorii-Albotești, Stăncuța, Șuțești, Tătaru. Vezi și F.t. nr. 2821, Bordei-Verde.

[58] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 181—182.

[59] F.t. nr. 3996, Gropeni. Vezi și N. Manolescu, *op. cit.*, p. 179.

[60] *Chestionarul Hasdeu* o menționează în Filipești. Vezi și F.t. nr. 2747, Cuza-Vodă.

Ca haine de blană, erau răspîndite *pieptarele* sau bundele şi *cojoacele* [61]. *Cojocul bătrînesc* era mare, din şase piei de oaie, cu mîneci lungi, închis în faţă cu nasturi de piele [62]. Partea exterioară, albă, era ornată la gît, buzunare şi pe cusături cu „merişoare" — flori cusute cu lînă colorată şi cu „tasma", meşină, la încheietura mînecilor, la umăr, pe margini de jur împrejur. În spate, în dreptul mijlocului, meşterul cojocar se iscălea cu două litere.

Căciula de oaie „bătrînească" avea fundul lat „ca tavaua [63]". Acest tip de căciulă cu partea de sus mult mai lată decît baza se întîlnea în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea în zonele de cîmpie ale judeţelor Prahova, Buzău, Rm. Sărat, Dolj şi Ialomiţa. Căciula cu fundul lat numită „căciulă-pîrnaie" s-a păstrat mai mult timp la pescarii de la Dunăre. În ultimele decenii a dispărut, fiind înlocuită cu căciula cilindrică caracteristică întregului Bărăgan [64].

În perioadele mai calde ale anului, se purtau şi pălării, a căror formă a variat după moda timpului.

În sfîrşit, *încălţămintea* se dovedea foarte variată [65]. În Chestionarul Hasdeu sînt indicaţi : *ciorapi*, *papuci*, *pantofi*, *iminei*, *hileri*, *cipici*, *botine*, *ghete*, *cisme*, *ciobote* şi *opinci*. Cu excepţia opincilor, toată încălţămintea era de oraş. Opincile se confecţionau[66] din piele de vită netăbăcită. Se încălţau numai la muncile cîmpului sau „în baltă". Dat fiind că opincile se uscau ziua, noaptea se ţineau în apă ca să se înmoaie, iar dimineaţa se încălţau ude pentru a lua forma piciorului. Se legau cu „nojiţe" din piele, cu „tîrsîni" sau „vînări" din păr de cal, răsucite cu cîrligul de lemn [67]. În privinţa tipologiei opincii din Cîmpia Brăilei, aceasta se încadrează în categoria specifică a opincii de şes, sudică, cu caractere mixte[68]. În opinci se încălţau *obiele* de lînă sau *tuslugi*, în unele sate de pe malul Dunării.

★

Avînd în vedere *ocupaţiile specifice zonei Brăila*, portul popular analizat în lucrare se înscrie în categoria *portului agricultorilor*, *al „cojenilor"*, cum i se mai spune populaţiei din cîmpie. Despre un *port al pescarilor* nu se pot da relaţii suficiente, deoarece acesta nu se deosebeşte esenţial de cel al agricultorilor [69]. Unele acesorii vestimentare legate de

---

[61] F.t. nr. 3982, 3 mai 1973, Gropeni, inf. Radu Done Cojocarul, 73 ani, meşter cojocar care a învăţat meseria de la tatăl său, ce a lucrat în acelaşi sat. Vezi şi F.t. nr. 4066, Gropeni.

[62] *Chestionarul Hasdeu*, satele : Cotulung, Filipeşti, Lacu-Rezi, Latinu, Nazîru, Ruşeţu, Albotesti, Slujitorii-Albotesti, Tătaru, Tichileşti.

[63] F.t. nr. 2747, Cuza-Vodă.

[64] *Arta populară românească*, p. 86.

[65] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 236—245.

[66] F.t. nr. 4003, Gropeni.

[67] F.t. nr. 4056, Gropeni : „Vînările de la opinci erau din păr de cal, tors, sucit cu cîrligul de lemn care sucește firul. Se sucea simplu, cu mîna. Cu cîrligu se mai torcea şi în şi cînepă şi papură, făceam cu el funii şi guri de ham şi sfoară pentru rogojini, căpestre sau sforaşe pentru pus pe jos la plasă", inf. Mocanu A. Safta, 82 ani.

[68] Florea Bobu Florescu, *Opincile la români*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1957 ; „Opinca de şes cu caractere mixte posedă elemente duble de structură [...], arată o lungă convieţuire între populaţia de şes şi o populaţie de munte păstorească, care a devenit ulterior o populaţie stabilă", p. 54 şi fig. 24, p. 53. Are la bază un prototip ilirotracic, p. 49.

[69] F.t. nr. 4062, Gropeni.

nevoile traiului în Balta Brăilei nu au afectat croiul şi stilul portului în ansamblul său [70]. Distinct era *portul ciobanilor*, complet deosebit de cel al localnicilor [71], reprezentînd de fapt costumul specific zonelor de unde veneau : zona Braşovului şi a Bretcului.

În privinţa *portului copiilor*, remarcăm puţine note diferenţiate, în afara celor subliniate în lucrare [72].

★

În studiul de faţă, am încercat *să reconstituim aspectele caracteristice ale portului popular din zona Brăilei* în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului al XX-lea. Această perioadă reprezintă, de fapt, *ultima etapă din evoluţia portului tradiţional brăilean, faza de sfîrşit şi de dispariţie*, care s-a desfăşurat în condiţii şi împrejurări specifice zonei.

Cîmpia Brăilei a fost antrenată de timpuriu în procesul de prefaceri generate prin pătrunderea capitalismului în lumea satelor româneşti. Trecerea la agricultura intensivă în Cîmpia Brăilei, ca dealtfel în tot Bărăganul, a necesitat un procent mai mare de forţă de muncă antrenată în acest domeniu, necesitate rezolvată prin împroprietărirea populaţiei rurale din diverse zone ale ţării. În efervescenţa prefacerilor de la sfîrşitul secolului trecut, cei stabiliţi în noul mediu social, în care nu mai putea funcţiona mecanismul transmiterii şi preluării tradiţiei — respectiv pori tul popular —, au uşurat calea pătrunderii şi generalizării costumului orăşensc în dauna costumului popular tradiţional. El dispare odată cu generaţia care l-a purtat.

La aceasta s-a adăugat şi faptul că, în cursul secolului al XIX-lea, elemente ale costumului orăşenesc, în special cele din domeniul îmbrăcămintei groase din anotimpul friguros, se răspîndiseră în zonă, fiind adoptate de întreaga populaţie. A mai contribuit şi tendinţa tinerei generaţii locale, mai cu seamă a categoriilor înstărite, de a părăsi portul popular adoptînd schimbările vestimentare „în modă" la oraş.

În cursul acestui proces, rînd pe rînd sînt adoptate elemente noi, mai întîi în ornamentică, preluate şi dispuse însă în maniera proprie costumului popular tradiţional. Modificările survenite, în tehnica de prelucrare a materialelor sau în schimbarea lor prin procurarea celor din comerţ, au atras apoi modificări în croiul multor piese de port. Într-o etapă ulterioară, se constată părăsirea treptată a pieselor de port, de exemplu dispariţia fotei, înlocuită cu fusta sau cu rochia cumpărată şi cusută după modelul de la oraş. Aceste modificări au fost mai spectaculoase în cadrul costumului de sărbătoare, pentru munca la cîmp sau pe acasă rămînînd în uz portul de lucru.

Odată cu sfîrşitul celui de-al doilea deceniu al secolului al XX-lea, respectiv cu perioada primului război mondial, care a afectat profund

---

[70] Gr. Antipa, *Pescăria şi pescuitul în România*, Bucureşti, 1916.

[71] F.t. nr. 4061, Gropeni; vezi şi N. Manolescu, *op. cit.*, fig. 99 şi 100, p. 151.

[72] F.t. nr. 4063, Gropeni, „[...] copiii se purtau cînd erau mici de tot cu rochiţe, şi fetele şi băieţii, [...] pe cap le făceam tichii. Umblau în picioarele goale. Cînd era frig purtau meşi din lînă sau tîrlici din aba", Maria Mocanu, 71 ani, 1972.

zona Brăilei, constatăm dispariţia portului popular tradiţional brăilean şi generalizarea portului orăşenesc. Dincolo de această dată, au mai rămas în uz elemente disparate, păstrate de cele mai multe ori în forme degradate, la categoriile de vîrstă matură. Piesele bune şi frumoase, în special cele purtate la nuntă şi în primii ani după căsătorie, erau ţinute de bătrîni pentru înmormîntare, conform obiceiului. În deceniul patru, din iniţiativa şcolilor, pentru serbările şcolare se fac încercări de reactualizare a vechiului costum popular de sărbătoare. Aceste încercări au fost întrerupte de cel de-al doilea război mondial şi reluate de-abia în ultimul deceniu, prin culegerea şi salvarea acelor piese de port popular, care s-au mai păstrat din întîmplare, şi prin adunarea informaţiei orale de la bătrînii informatori din zonă.

În concluzie, din parcurgerea materialelor privitoare la portul popular din zona Brăilei, se evidenţiază existenţa unui *port popular străvechi caracteristic Cîmpiei Brăilei*, răspîndit unitar în cuprinsul acestei arii geografice. În structura acestui port popular brăilean se disting *o serie de elemente arhaice*, specifice portului popular românesc în general: conciul, cămaşa femeiască şi bărbătească, ia, opincile etc., precum şi *o serie de elemente proprii* locale, în special la costumul femeiesc, care îl diferenţiază de zonele vecine, cum sînt: decoraţia fotei, larga utilizare a borangicului la cămăşile femeieşti şi bărbăteşti etc.

În portul popular brăilean se surprind elemente de influenţă turcească, în găteala capului la femei, şalvarii la bărbaţi, prea puţine totuşi dacă avem în vedere cele trei veacuri cît a durat stăpînirea turcească aici, piese care au dispărut apoi destul de repede.

Portul popular brăilean se încadrează prin detaliile sale în ansamblul portului popular caracteristic estului zonei dunărene a cîmpiei muntene şi dobrogene, atestînd şi în acest domeniu, ca dealtfel şi în celelalte domenii ale culturii populare române, existenţa unei populaţii locale, autohtone, care a trăit şi muncit în Cîmpia Brăilei din cele mai vechi timpuri.

D. CARACOSTEA. *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, E.P.L., 1969, Vol. I, XXXVII+418 p., Vol. II, 645 p.

Prin crearea în anul 1949 a Institutului de folclor din Bucureşti, s-a marcat preţuirea pe care forurile conducătoare din ţara noastră o dau culturii orale populare româneşti. De atunci, prin dezvoltarea judicioasă şi armonioasă a unor instituţii destinate cunoaşterii, studierii şi valorificării diversificate a patrimoniului cultural artistic popular în noile circumstanţe social-istorice româneşti, s-a ajuns la o dezvoltare a interesului general pentru cultura orală populară românească, pentru cunoaşterea ei cît mai aprofundată şi pentru îmbogăţirea noii noastre culturi socialiste cu nestematele de înţelepciune şi simţire artistică păstrate de tradiţie.

Unul din rezultatele pozitive ale dezvoltării acestui interes a fost şi tipărirea a numeroase studii, colecţii şi monografii cu subiecte de specialitate folcloristică, etnografică şi etnologică, lucrări ce pot sta cu cinste alături de oricare publicaţie cu conţinut asemănător a unor savanţi şi oameni de cultură cu renume mondial.

Actualmente se poate vorbi de o ,,şcoală" românească de cercetare a culturii orale populare, cu o tradiţie închegată şi cu o recunoaştere din ce în ce mai accentuată pe plan internaţional.

În ansamblul de activităţi menite să fundamenteze teoretic şi documentar cunoaşterea şi promovarea culturii orale populare româneşti se cuprinde şi retipărirea unor lucrări valoroase de specialitate. În acest sens nu putem trece cu vederea marele merit pe care l-a avut şi E.P.L. din Bucureşti (merit transferat Editurii Minerva), care, printre numeroasele lucrări tipărite pentru valorificarea moştenirii culturale, a editat în anul 1969 lucrarea profesorului Dumitru Caracostea *Poezia tradiţională română*.

De fapt, cele două volume ale acestei lucrări, care însumează 1063 pagini, cuprind o grupare postumă a mai multor studii consacrate de autor celor două specii ale cîntecului folcloric românesc care l-au interesat mai mult : balada şi doina, studii pe care le-a publicat în parte în timpul vieţii, disparat şi fragmentar, iar altele au rămas în manuscris. Meritul adunării acestor studii, al ordonării şi al îngrijirii tipăririi lor, al verificării minuţioase a notelor şi trimiterilor bibliografice, în forma cea mai corectă şi cu o acurateţe ştiinţifică recunoscută în toată activitatea sa, este al unuia din foştii studenţi şi elevi ai profesorului Caracostea, prof. D. Şandru. Prefaţa, o concisă dar substanţială prezentare a biografiei, preocupărilor, poziţiilor teoretice ştiinţifice şi personalităţii lui D. Caracostea, este semnată de asemenea de un fost student al său, O. Bîrlea.

În acest fel,lucrarea capătă oarecum un caracter omagial, îndreptăţit de valoarea ştiinţifică directoare a operei prezentate. Capătă în acelaşi timp şi valoare de martor al adîncului interes al profesorului pentru folclorul românesc, pe care l-a studiat cu pasiune timp de peste patruzeci de ani.

În timpul vieţii sale, această latură a preocupărilor de istoric şi teoretician al literaturii a fost mai puţin remarcată de contemporani. Acum însă, în perspectiva timpului, opera

folcloristică a lui D. Caracostea își dezvăluie valoarea pentru știința românească de specialitate atît prin numărul și importanța problemelor dezbătute, cît și ,,prin bogăția de material informativ și bibliografic, de fapte și idei, în noutatea metodelor de investigație pe care le aducea în cercetarea acestor probleme" [1].

Cine l-a avut profesor pe D. Caracostea și i-a ascultat cursul, la Universitate, îl poate regăsi cu plenitudine în stilul lucrării pe care o prezentăm. Aceeași limpezime în exprimare, aceeași adresare directă și simplă care stabilește între interlocutori un climat de încredere reciprocă și dispoziție de înțelegere a problemelor dezbătute. Avînd o înaltă pregătire de specialitate, o erudiție remarcabilă și mai ales o mare capacitate de înțelegere și de gîndire științifică — cultivată cu asiduitate la ,,școala" B. P. Hasdeu, Ovid Densusianu, Meyer-Lubke —, avînd deprinderi de civilitate însușite în medii de adevărați cărturari, chiar atunci cînd polemizează în articolele publicate, tonul discuției rămîne la un nivel de politețe și modestie care-l onorează pe savant. Astfel, punctele sale de vedere, argumentările,fără agresivitate, captează bunăvoința și se infiltrează aperceptiv în gîndirea interlocutorului. Așa se poate explica cum în folcloristica contemporană întîlnim unele păreri și poziții teoretice moderne care-și găsesc corespondența antecedentă în materialele tipărite, și de data aceasta înmănunchiate în volumele menționate, însă avînd însemnarea cronologiei întîii lor exprimări. O redare bibliografică.

De asemenea se poate observa — mai ales în studiul despre *Mioriția* — o mare consecvență de stil și de metodologie a cercetării atît în fragmentele redactate și publicate încă din 1915—1916, cît și în cele scrise în 1956 și 1959, fapt care fundamentează imprimarea noii orientări pe care D. Caracostea a dat-o cercetării și studierii folclorului românesc, cu posibilități mai largi de înțelegere a fenomenului de cultură populară orală. În aceste studii ni se atrage atenția că ,,în interpretarea patrimoniului nostru poporan trebuie să ne desfacem de deprinderile cărturărești care deformează și să intuim semnificațiile potrivit autenticelor plăsmuiri". Tot el demonstrează că temeiul cercetării folclorice trebuie pus pe analiza variantelor în viața lor reală, pentru a căpăta o icoană limpede a faptului de cultură românească, și abia apoi să se meargă la comparații în folclorul altor popoare pentru completarea și lărgirea orizontului cercetării științifice. Și pentru a întări parcă una din foarte modernele teorii contemporane — colaborarea interdisciplinară în cercetarea culturii orale populare —, într-un studiu scris tot în 1915 D. Caracostea spunea referitor la balade : ,,E timpul să lăsăm la o parte orice teorie preconceptă și să scrutăm călăuziți de alte norme feluritele aspecte ale baladelor noastre.

Experiența de pînă acum ne arată că nici latura istorică, singură, nici cea filologică, nici cea estetică nu pot da izolat un răspuns îndestulător. Numai din colaborarea acestor discipline întru lămurirea aceluiași țel putem aștepta mai multă lumină cu privire la cunoașterea științifică a celui mai vechi, mai răspîndit și mai interesant avut literar al poporului român : poezia noastră poporană".

D. Caracostea punea mare preț pe sesizarea deosebirii dintre literatura orală și cea scrisă, pentru că ,,între poezia poporană și cea cultă nu este o deosebire de esență, ci de grad". De aceea pentru o cunoaștere cît mai adîncă a literaturii orale a preconizat necesitatea împlinirii neapărate a lipsurilor constatate de el în cercetare : ,,un îndreptar metodic de norme întemeiate pe o adîncită școală filologică",,,un dicționar de motive bine caracterizate în esența lor și grupate în familii de motive", lucrări de mare anvergură și responsabilitate, care acum se află în lucru — împreună cu alte instrumente de lucru cerute de cercetarea modernă — în cadrul Institutului de studii etnologice și dialectologice.

Problematica ridicată de D. Caracostea depășește titlurile studiilor cuprinse în cele două volume. *Mioriția*, studiu publicat fragmentar între anii 1915—1941 și cu adaosuri din manuscrise inedite (1915, 1956), *Lenore* — cunoscut integral încă din 1929, *Balada poporană română* — curs universitar ținut în anii 1932—33, cîteva articole publicate în ,,Revista Fundațiilor" în anii 1942 și 1943 sau în ,,Langue et littérature" din 1948 și, pentru încheiere,

[1] D. Șandru, *Notă asupra ediției*, p. XXX.

Balada poporană română — introducere sintetică — inedit, 1957, și *Doina* — origine, artă, clasificare — inedit, 1959, oferă de fapt un cîmp de dezbateri ample a numeroase probleme de cercetare a folclorului în general de pe poziții novatoare, sînt prilejuri în care ,,profesorul" D. Caracostea comunică cu căldură auditoriului, așa cum făcea și cu studenții în orele de curs și seminar, tot bagajul de cunoștințe necesar cunoașterii și înțelegerii culturii orale a poporului nostru. Din aceste studii tipărite în volum, izvorăște nu numai pasiunea și dragostea cu care ,,folcloristul" D. Caracostea s-a aplecat asupra comorilor literare populare românești, ci și generozitatea savantului care dăruiește neprecupețit din tezaurul său de gîndire, de muncă și de experiență celor care, eventual — ascultîndu-l și înțelegîndu-l —, și-ar asuma și ei sarcina să muncească cu rîvnă și pasiune în același ogor.

Corneliu Bărbulescu

ION TALOȘ, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, București, Editura Minerva, 1973, 470 p., hartă, ilustrații.

Jertfa zidirii este o temă tratată cu stăruință în etnologia europeană. Încă de la finele secolului trecut materiale publicate din Europa, dar și din Africa, Asia (Andrée, ,,Mélusine", ,,Rev. Trad. Pop.", Sartori etc.) confereau o configurație netă problemei și îi sugerau implicațiile. De pe atunci răspîndirea riturilor și/sau a credințelor legate de construcții părea să coincidă cu limitele oikumenei. De altă parte, zonal, ,,cîntecul despre femeia zidită a provocat — reamintește Ion Taloș — cea mai aprinsă și mai îndelungată discuție din toată istoria folcloristicii balcanice" (p. 17).

Din această perspectivă complexă e gîndit *Meșterul Manole*: regională și globală, etnologică și folcloristică. Demers remarcabil, deoarece, curios, cu cîteva excepții (în primul rînd Mircea Eliade), autorii au eludat legătura dintre obiceiuri, legende, baladă.

Obsesia cercetătorilor baladei sud-est europene a fost genealogia și geografia istorică a versiunilor. De unde, o dublă eroare de metodă: neglijarea culegerilor și decontextarea poemei, judecată exclusiv în termeni de analiză textuală. Metoda greșită s-a soldat cu rezultate greșite (pp. 33—35).

În replică, cartea are o — îndreptățită — alcătuire tripartită: istoricul problemei, substratul (rit, mit) și ,,stratul" baladei.

Monografia e consacrată, cu precădere, versiunii românești a baladei, dar considerată în ansamblul materialului internațional. Drept urmare, autorul face istoricul general și critica cercetărilor sud-est europene, germane, anglo-saxone, italiene etc. (pp. 17—70). Informația autorului depășește tot ce s-a înfăptuit pe plan internațional ca efort de documentare pe problemă. Bibliografia, excelentă, cu cca 650 de poziții, înserînd și titluri care la rîndu-le însumează vaste bibliografii, se apropie de exhaustiv. Prea puțin pare să fi fost lăsat de o parte. Am sugera doar, pentru o necesară ediție a doua (într-o limbă de largă circulație, lucrarea adresîndu-se în grad înalt și cercetătorilor străini, pentru care doar un rezumat, ca în prezenta ediție, nu e de ajuns — v. și recenzia lui Felix Karlinger în ,,Jahrbuch für Volksliedforschung", 19 (1974), p. 206), pe lîngă adoptarea bibliografiei noi eventual survenite, și asumarea *directă* a cîtorva din sursele utilizate de M. Eliade (1943 — Budge, Schmitz, Crooke, Bastian, Perry, Dhorme, Robertson Smith, Preller, Lasauly, Gaster — *The Exempla of Rabbis* —, Meyer,

Oldenburg, Danthine, Crawley, Przyluski; 1970 — Burdick, Kaltenmark, de Vries, Nyberg, Matignon, Jensen, mai ales), dar neexploatate în *Meşterul Manole*. În plus, ca adăugiri mărunte, am sugera: D. Marmeliuc, *Figuri istorice româneşti în cîntecul popular...*, Bucureşti, 1915 (Extr. „An. Ac. Rom."); I. Ionescu, *Căderea podurilor*, „Natura", 16 (1922), nr. 1; *Un obicei curios...*, „Almanahul evreiesc", 1932, p. 210; Al. Carussy, *Umbrele în credinţele populare*, „Conv. literare", 67 (1934), pp. 553—559. Informaţii utile privind ipoteza originii albaneze a baladei (după *Historia e letërisisë shquipe*, Tirana, 1959, vol. I), şi infirmarea ei, cuprinde articolul Luciei Djamo (1965), utilizat în monografie, dar numai ca sursă de variante (p. 341). La bibliografia copioasă, prezentă în carte, a unui specialist al problemei cum a fost R. Kaindl, am adăuga pasajul cu implicaţii privind tema *Manole* dintr-un articol cu tematică alogenă (v. „Zeitschrift für österreichische Volkskunde", VI. Heft, 1900, pp. 238—239). Pentru riturile şi miturile romane, privind şi construcţiile, ar putea prezenta interes A. Alföldi *Early Rome and Romans*, Ann Arbor, 1963; R. M. Ogilvie, *A Commentary on Livy* (*Books 1—5*), Oxford, 1965. De altă parte, nu ar fi inutilă reexaminarea eseisticii pe tema *Manole* — folosibilă, uneori, şi folcloristic — a criticilor, poeţilor (N. Manolescu, L. Ulici, Gr. Hagiu etc.), esteticienilor (L. Rusu).

Nu ignorăm dificultăţile, adesea exasperante, ale informării, îndeosebi cînd e vorba de bibliografie străină. Socotim însă că o cercetare de importanţa şi calitatea *Meşterului Manole* merită, dacă nu o — himerică — completitudine bibliografică, măcar cea mai strînsă aproximare a acesteia.

În capitolul consacrat obiceiurilor şi credinţelor, pe lîngă sistematizarea informaţiilor — cele mai multe, în domeniul românesc, fie culese, fie pentru prima oară valorificate de autor —, se procedează la analize relevante, precum cea a mutaţiilor afectînd economia ritului: chiar şi în versiuni atenuate (zidirea umbrei) operează o dublă reducţie, *externă* (zidirea umbrei socotită necesară numai la clădiri de seamă) şi *internă* (zidirea umbrelor de incurabili, bătrîni matusalemici etc.). Interesantă este şi punerea în valoare de informaţii noi privind sofisticarea ritului prin substituiri de fotoportrete (pp. 86, 133—136 etc.).

Autorul aduce o sumă de clarificări critice bibliografiei. O serie de popoare fino-ugrice (finezi, maghiari) par să ignore — arată Taloş (p. 32) — credinţele în spiritul casei şi respectivele obiceiuri. Autorul rectifică astfel trimiteri din *Motif—Index*-ul lui St. Thompson (sub V, P. 318—S. 261). După cum rectifică inadvertenţe bibliografice din Vargyas (p. 33) etc.

O preţioasă contribuţie de natură teoretică — care ar fi meritat o mai amplă argumentare — e semnalarea similarităţii de esenţă care apropie riturile de construcţie de categoria *riturilor de trecere* (p. 61).

Analiza legendelor (pp. 99—107) are caracter funcţional. Autorului nu-i scapă statutul *literar* al acestora — statut bine pus în lumină de O. Papadima (1962). Dar un număr important de legende, găsibile „în lucrările etnologilor şi antropologilor din trecut, au ajuns la noi — arată autorul — prescurtate, fără detaliile specifice literaturii" (p. 112). În consecinţă, se procedează, judicios, la analiză pur motivică.

În secţiunea consacrată baladei, Taloş ne dă cea mai completă istorie critică a culegerilor (pp. 139—142, dar şi 40—66), începînd cu probabila primă consemnare a temei (Struve, 1793) şi pînă în jur de 1970. Se adaugă (pp. 142—143) analiza condiţiilor *circulaţiei*, în declin, a baladei/colindei (în Transilvania, cantonarea în repertoriul feminin; media de vîrstă înaintată a informatorilor; atrofia textelor etc.). Utilă ar fi fost aici, credem, evocarea rezultatelor lui G. Habenicht (1963) în cercetarea fenomenelor de „*Zersingen*", reconstruire etc., pe texte *Manole*.

Un segment de maximă relevanţă al cărţii e consemnarea anchetei autorului asupra răspîndirii (între 1900—1966) a colindei *Manole* în satul natal, Prodăneşti — Sălaj (pp. 143—155), consemnare însoţită de portrete de personalitate ale unor informatori, de scheme de

transmitere, liste de purtători de folclor, informații adiacente (din Muntenia, Moldova, restul Transilvaniei). Toate acestea încheagă, pregnantă, imaginea modului cum moare un cîntec. Cititorului îi e dat astfel să descopere că raportarea unor date de biologie folclorică poate conține melancolia și emoția unei elegii.

În monografie, cîntecul e prezent în 165 de variante românești. Meritul autorului în constituirea corpusului este excepțional. Nu numai prin aceea că cca 40% din variante — pe lîngă un considerabil număr de legende, tradiții, obiceiuri — sînt culese direct de el, dar și prin faptul că grație culegerilor, comunicărilor, studiilor sale, publicate în pregătirea actualei cărți (1962, 1968, 1969, 1972), a fost stimulată, începînd din 1958, depistarea temei și de către alți cercetători. Totodată autorul are meritul de a fi pus în circulație, ca nimeni altul, resursele bibliografice și de arhivă existente.

Privitor la corpus, socotim că varianta din „Societatea de mîine", 16 (1939), pp. 68—72, ar fi putut fi preluată; pe de altă parte, socotim că ar fi util de cercetat cîmpia Mureșului, de unde o variantă — hirsută (reconstruită?), dar sugestivă — a fost publicată în 1971 (v. „Steaua roșie", 23 (1971), nr. 4185, Zaul de Cîmpie—Mureș).

Partiția tipologică, morfologia sînt operate minuțios și ilustrate cu citate a căror decupare și inserare în discursul critic se face cu justețe și gust sigur, oferind cititorului un acces eficace, deși segmentar, la texte.

Analiza diferențială a tipurilor include și trimiteri, revelatorii, la repertoriul epic, descîntec, basm, colind.

Pe de o parte *psihologiile*, pe de alta *morala* gesturilor (exterioare, lăuntrice) ale personajelor sînt urmărite, constante ori variabile, de la variantă la variantă.

Subordonat acestei modalități, întemeiate pe comprehensiune nemijlocită și citat semnificativ, subcapitolul *Structură, stil* (pp. 265—320) rămîne un auxiliar tehnic tratînd înserierea motivelor și tropilor, variabilitatea lor, corelarea cu fondul motivic internațional. Ceea ce, evident, nu exclude posibile abordări din unghiul poeticii formale de gen, al retoricii etc.

În temeiul analizei, autorul formulează teze și observații majore: generarea, cîndva, a versiunii actuale baladă, la sud și est de Carpați, de către un tip de text (inițial uniform diseminat în teritoriu și imaginabil ca similar colindei transilvănene actuale), care se va fi fost localizat la Curtea de Argeș sub impresia pricinuită de ctitoria lui Neagoe — de unde, propoziția teoretică privind posibila *întinerire* a unui text arhaic prin acțiunea unei incidențe istorice (pp. 260—264); soluționarea — propune autorul — a contradicției dintre interdicția tradițională, pe de o parte, și opțiunea (Manole, Neagoe) pentru „un zid părăsit", pe de altă parte, prin aceea că există, de asemenea tradițional, și o recomandare contrară, pînă acum ignorată (*vechi*, zidurile vor fi comportat *in illo tempore* rituri de asigurare care ar cruța noi sacrificii) (pp. 314—316); involuția, modernă (în Transilvania etc.), a poemei, decăzînd în legendă și inversînd, semnificativ,ordinea [legendă, baladă] inițial dată (pp. 265—267). Prin natura lor profundă, indiferent de eventualele amendamente pe care cercetări ulterioare le-ar putea aduce, aceste propoziții se constituie în cîștiguri definitive, ca atare, ale cunoașterii.

Delicată rămîne problema datării versiunii-baladă. Paul de Alep — remarcă autorul —, evocînd în însemnările sale Curtea de Argeș la mijlocul veacului al XVII-lea, reproduce cunoscutul miracol al icoanei, nu însă și mitul *Manole*. S-ar părea deci că la un secol și mai bine de la înălțarea mănăstirii tema Manole nu se va fi fost încă fixat la Curtea de Argeș (p. 317). Ceea ce ar disloca părerea lui Caracostea: balada ar data de la tîrnosire (1517), praznic cu multă ospețime balcanică aducătoare a cîntecului.

Dar ipoteza lui Caracostea — de fapt formulată anterior încă de Marmeliuc, *op. cit.*, p. 78 — devine, în esență, caducă nu prin Paul de Alep, ci prin *dezvăluirea existenței colindei*. Căci faptul că un arhidiacon precum Paul de Alep menționează o legendă perfect coerentă cu ideologia bisericii, dar nu și un mit necanonic, s-ar putea explica în felurite chipuri, nu neapărat însă prin inexistența conexiunii dintre mit și mănăstire, ba nici măcar prin necu-

noașterea de către numitul prelat a mitului localizat (v. și recenzia lui O. Bîrlea în „Limbă și literatură", III, 1973, p. 548). Dar nu numai atît. O încercare de parțială recuperare a ipotezei Marmeliuc-Caracostea nu ar fi cu totul absurdă, în măsura în care versiunea-baladă, propulsată de prestigiul mănăstirii, va fi fost totuși rod *și* al interferenței a ceea ce putem presupune că va fi fost versiunea românească (arhaică, generală), cu înrîuriri sudice.

O amplă secțiune (pp. 321—392) e rezervată comparării versiunilor balcanice ale baladei, tot pe temei motivic, utilizîndu-se larg și texte culese în condiții de exigență științifică (arhivele din Zagreb, Atena etc.). Pe drept, autorul subliniază — deși a dispus de 382 de variante, în șapte limbi sud-estice — insuficiența, cantitativă și calitativă, a materialului.

Circumscrierea individualității fiecărei versiuni, a ariilor și direcțiilor probabile de difuziune, a obîrșiei zonale a diferitelor motive etc., e întreprinsă cu sagacitate.

Cu deosebire importante sînt concluziile generale (pp. 386—392). Fondul motivelor epice comune, pansud-est europene, e *minim*. Dar — am observa — el coincide riguros cu inventarul motivic al *colindei* transilvănene. Ceea ce evidențiază încă o dată semnificația-cheie, pentru întregul tablou al problematicii cîntecului balcanic, deținută de colinda transilvăneană, a cărei existență și importanță au fost dezvăluite în cea mai largă măsură datorită cercetărilor capitale ale lui I. Taloș. Apoi, răspîndirea cîntecului în întreg sud-estul și absența lui la slavii răsăriteni și apuseni, la maghiarii din Ungaria, confirmă — în spiritul liniei Hasdeu-Iorga și în consens cu sugestiile lui M. Eliade (1943) și cu ipotezele fundamentate de Mihai Pop (1963) — calitatea de bun cultural de substrat, născut pe sol sud-estic, a cîntecului. Care — subliniază Taloș — va fi fost la obîrșie *ritual* dat fiind că în ariile extreme (nordul Transilvaniei, Grecia) și azi cîntecul conservă consistență ceremonială (colind, respectiv cîntec funebru).

Autorul nu-și propune epuizarea radicală a tuturor problemelor abordate explicit, nici, cu atît mai puțin, a problematicii implicite. El optează pentru formula cercetării „deschise", cea mai potrivită stadiului actual al cunoașterii. O serie de aspecte rămîn prin urmare de abordat ori de adîncit (bunăoară, semnificația implicării visului, problematica muzicală — amintim studiul, de pionierat, al Ghizelei Sulițeanu (1969) —, problematica socio-etnografică a zidarului — cine zidește? cu ce statut corporativ, moral etc.? — ș.a.m.d). E, altfel zis, o cercetare fertilizatoare care incită la cercetare, aptă fiind să suscite vocații, să stimuleze interese diverse, inițiative interdisciplinare.

De pe acum însă, această carte — scrisă clar, elegant, simplu — este, pe plan internațional, demersul etnologic cu cea mai largă deschidere documentară și care, interogînd materialul — praxis, mentalitate, artă — din perspectiva unică a baladei, pune bazele teoriei genetice celei mai plauzibile, înzestrate cu premisele materiale cele mai semnificative.

Radu Niculescu

Bartók dolgozatok [Lucrări Bartók], București, Editura Kriterion, 1974, 260 p.

O nouă inițiativă a Editurii Kriterion face ca zestrea muzicologiei din țara noastră să sporească cu încă un volum. Numele lui Bartók pe frontispiciul unui volum de studii îi inspiră specialistului căruia i se adresează cartea un sentiment de respect și de sinceră emoție, care se îmbină aproape instantaneu cu o neastîmpărată curiozitate.

Poate primul și cel mai de preț merit al realizatorilor acestei opere este acela de a fi confirmat pînă la cea din urmă filă așteptările : nivelul și ținuta științifică a tuturor lucrărilor, fără excepție, cinstesc personalitatea eminentă a aceluia care a fost Béla Bartók.

Prefața, semnată de redactorul volumului, László Ferenc, în afară de utilitatea de instrument orientativ, necesar pentru o mai rapidă deslușire a conținutului cărții, este semnificativă și prin învățămintele pe care le putem extrage cu privire la esența muncii de redactare a unui astfel de volum, încît rezultatul să fie o reală operă colectivă, în care fiecare participant să simtă în mod egal responsabilitatea față de întreaga reușită a realizării. Este poate inutil să spunem că această responsabilitate colectivă reprezintă izvorul acelui spirit de colaborare și de bucurie care se degajă din lectura tuturor articolelor.

Cuprinzînd 13 lucrări, aparținînd tot atîtor autori, colaboratorii se recrutează dintre cunoscuți muzicologi și etnomuzicologi români și maghiari. Sfera tematică, la fel de variată ca și lista autorilor, reprezintă totuși o unitate în concepție, printr-o atentă alegere a subiectelor, totdeauna pusă în slujba țelului comun : a scoate în relief mereu alte aspecte ale valorii ideologice militante, profund umane și astfel profund progresiste a operei complexe a lui Béla Bartók, dragostea și marea sa prietenie și prețuire față de poporul român și comoara sa artistică muzicală, legăturile sale de prietenie cu muzicienii români de frunte cu care a conlucrat și pe care i-a stimat, indiferent de vitregiile timpurilor care s-au abătut pe aici în prima parte a acestui secol XX.

Din *Prefața* redactorului aflăm și istoricul alcătuirii prezentului volum de studii, de acest istoric fiind legate și cele trei categorii de lucrări pe care le conține.

O primă categorie de lucrări cuprinde republicări de diferite studii, fiecare republicare fiind însă foarte bine motivată. Bunăoară, studiul lui Miklós Szalai (*Muzica întunericului și a luminii*), deși îmbrăcat în haina simplă a popularizării, este totuși un studiu științific de o autentică ținută de specialitate și de aceea trebuia să fie inclus și într-o colecție de profil științific ca cea de față. (Lucrarea a văzut lumina tiparului pentru prima oară în anul 1965, în revista „Korunk", stîrnind un puternic ecou.) De asemenea, fragmentul preluat din opera postumă a lui Mihai Rădulescu *Violonistica enesciană* (București, 1971) a fost publicat prima oară în limba maghiară în numărul revistei „Korunk" închinat lui Béla Bartók (1970, nr.8) și a fost inclus în volumul prezent sub același titlu : *Originalitate și personalitate în opera lui Enescu și Bartók*. La fel și lucrarea lui J. Jagamas, apărută inițial în limba română în „Revista de muzicologie" (Cluj, 1966) sub titlul *Sisteme tonale în „Microcosmos" de Béla Bartók*, dar care a apărut în limba maghiară numai într-o formă prescurtată (în „Igaz-Szó", 1970/9). În sfîrșit, și lucrarea lui István Angi, *Lupta dintre frumos și urît în muzica lui B. Bartók*, deși este o lucrare de strictă specialitate muzicologică, utilă pentru orice cercetător, a apărut într-o revistă de cultură generală (în revista „Művelödés", 1971), astfel că republicarea sa aici devenea foarte bine motivată.

Categoria următoare o reprezintă studiile refăcute și dezvoltate la cererea redacției. István Almási, în studiul *Bartók și cercetarea folclorului maghiar din Transilvania*, și-a dezvoltat o lucrare mai veche, publicată în 1970 ([Bartók Béla] *Erdélyi magyar népzenekutatása*, în „Igaz-Szó", 1970/9), iar V. Cosma (*Noi documente privind geneza volumului „Volksmusik der Rumänen von Maramures" de Béla Bartók*) și-a îmbogățit o publicare mai veche de documente (*Bartók și începuturile culegerilor de folclor românesc — pe marginea unor documente inedite*, în „Studii și cercetări de istoria artei", Seria teatru, muzică, cinematografie, tom 18, 1971, nr. 2) cu material nou, de asemeni inedit. Cunoscutul cercetător maghiar Demény János, care ne-a vizitat țara cu prilejul redactării unui alt volum de către aceeași editură, a oferit studiul *„Dansul ursului. Din non-muzică înțelegem muzica". Observații la proiectul de studiu al lui József Attila*, care reprezintă publicarea în premieră a unui capitol dintr-un volum Bartók aflat încă în manuscris, *„Allegro barbaro" — Részletek egy megiratlan Bartók-életrajzból* [„Allegro barbaro" — fragmente dintr-o biografie Bartók nescrisă].

Ultima categorie de lucrări este reprezentată de studii scrise în cursul anilor 1970—1973, la cererea expresă a redacției și a editorului. Rolul acestuia din urmă a fost, uneori, și de a înlesni accesul la unele materiale importante și inedite care, puse la dispoziția autorilor, au putut duce la studii interesante prin caracterul lor original. Pe de altă parte, invitațiile adresate autorilor au sugerat subiecte care constituie aspecte majore ale cercetărilor Bartók din țara noastră. Contribuția editurii Kriterion la studiul lui András Benkö *Scrisorile lui Béla Bartók adresate lui Constantin Brăiloiu* a fost hotărîtoare, la fel ca și la cel realizat de prefațator, *Marginalii la un manuscris de Bartók*, prin punerea la dispoziția autorilor a materialului documentar (în primul caz scrisorile, în cel de al doilea fotocopiile manuscrisului). Studiile lui Iosif Herțea (*„Hore bihoreană"* — apărut cu titlul greșit în traducerea maghiară, la plural), Traian Mîrza (*Corecturi în legătură cu unele localități din Bihor unde Bartók a cules muzică populară românească*), Ilona Szenik (*Cercetare și metodă*) și György Orbán (*Concertul de vioară de Bartók și dodecafonia*) au fost cerute autorilor de către redacție, uneori prin intermediul însuși al colaboratorilor, care au atenționat redacția asupra preocupărilor colegilor lor, deveniți astfel și ei, la rîndul lor, colaboratori.

Am insistat atît de mult asupra conținutului propriu-zis de titluri și de autori, pentru a mijloci cititorului necunoscător al limbii maghiare cuprinsul atît de interesant și de variat al acestui volum de studii, care, dincolo de caracterul festiv, dedicat lui Bartók (și avînd în vedere în primul rînd implicațiile de acest ordin al subiectelor tratate), prezintă interes pentru muzicolog în cele mai diferite planuri : estetic, filozofic, folcloristic etc. — deschiderea foarte largă a unghiului de cuprindere tematică fiind, după părerea noastră, unul din principalele sale succese.

O idee salutară a editurii — existența unor foarte scurte rezumate în limbile maghiară, română, germană și engleză, grupate la sfîrșitul volumului — face accesibilă unui număr mai mare de cititori esența fiecărui studiu.

Regretăm că spațiul nu ne îngăduie să ne oprim, măcar pe scurt, asupra fiecărei lucrări. Vom încerca, pentru a suplini această lipsă, o grupare tematică a studiilor. Este de remarcat că o astfel de grupare, chiar dacă reduce varietatea subiectelor la cîteva teme majore, nu poate estompa impresia că aproape orice subiect tangent la opera sau la viața lui Bartók este implicit tangent la folclor !

Estetica compozițională ocupă un loc important în preocupările autorilor prezenți în volum. Unele dintre acestea, ca de pildă studiile lui István Angi sau Miklós Szalai, deși sînt axate în jurul unor aspecte limitate — așa cum dealtfel este și firesc —, nu pot evita prin concluziile lor sau chiar prin simpla prezentare a materialului de studiu implicațiile filozofice și etice ale lui Bartók, atît de puternic legat de frămîntările din epoca sa. „Frumosul" și „urîtul" în muzica lui Bartók — ne arată I. Angi — sînt funcții estetice inseparabile de funcțiile etice ale artei lui Bartók. „Sinteza ideal-deformat-ideal în *Cantata profana* se ridică pînă la simbolul unității izvorîte din opoziție" (p. 14). „*Cantata profana* este în același timp și un admirabil simbol al solidarității între popoare" (p. 16). Tot astfel nu se poate vorbi despre muzica lui Bartók ca *muzică a luminii și a întunericului* fără a sesiza de la început caracterul angajat al creației bartokiene. O angajare militantă care izvorăște, înainte de orice, din acea imensă dragoste față de poporul său, dar și față de întreaga omenire, care îl face nu numai să înțeleagă, ci și să simtă că libertatea propriului său popor este strîns legată de pacea și de prietenia cu toate popoarele în mijlocul cărora trăiește. Miklós Szalai, în studiul său, tocmai asupra acestui aspect al creației bartokiene reușește să ne atragă atenția, analizînd — cu o admirabilă competență, care conferă limbajului său științific claritate și putere de convingere — reciprocitatea între izvorul și implicațiile sociale concrete ale epocii

în care *lumina* și *întunericul* nu erau numai categorii estetice „pure" ale muzicii lui Bartók, ci elemente ale unei creații militante. Dintre creațiile scenice ale lui Bartók, autorul se oprește mai pe larg asupra operei *Cetatea prințului Barbă Albastră*, după ce analizează condițiile în care cunoscutul scriitor revoluționar ungur Béla Balázs creează libretul pe care Bartók îl va alege pentru opera sa. Ca și în alte cazuri, și aici analiza creației respective relevă legătura intimă a compozitorului cu folclorul („munca lui Bartók este într-adevăr deschizătoare de drumuri ; el a creat tocmai prin intermediul genului de operă stilul maghiar al recitativului cîntat. Nu exagerăm cu nimic dacă afirmăm că, la realizarea planului armonic al operei, Bartók pornește tot de la caracterul pentatonic al cîntecului popular maghiar de stil vechi" — p. 23).Studiul lui Ferenc László (*Marginalii la un manuscris de Bartók*) reconstituie istoricul unui manuscris muzical, o recreare conștientă a unor piese proprii, dictată de condiții concrete date, cu prilejul unui recital dat la Tîrgu-Mureș în anul 1922. Este interesant că folcloristul, citind acest studiu, este ispitit de a-l imagina pe marele compozitor, atît de temeinic cunoscător al „laboratorului" intim al creațiilor populare, comparîndu-se cu anonimul creator-interpret, care de fiecare dată își re-creează opera, dînd la iveală variante la fel de valoroase ale uneia și aceleiași creații. Pentru că, așa cum arată autorul, „variantele" create *ad-hoc* la Tîrgu-Mureș pot fi comparate ca valoare cu „originalele" !

Dacă lucrarea lui Ferenc László este greu de clasat în vreuna din categoriile tematice pe care am intenționat să le fixăm, atunci o serie de studii pot fi grupate laolaltă cu ușurință prin trăsătura lor comună : abordează latura activității folcloristice a lui Bartók în România. István Almási — cunoscut etnomuzicolog ce-și desfășoară activitatea la Cluj —, ca și colegul său Traian Mîrza — un prețuit pedagog al învățămîntului muzical superior din aceeași localitate —, se ocupă de aspecte diferite ale muncii de culegător de folclor a lui Bartók. În timp ce I. Almási abordează problema generală a cercetărilor de folclor maghiar din Transilvania prin prisma activității folcloristice a lui B. Bartók, Traian Mîrza aduce reale contribuții la o mai bună cunoaștere a localităților din Bihor în care muzicianul maghiar a cules folclor românesc, sesizînd (argumentat) unele greșeli în acest sens din trecut. „*Hore bihoreană*" de Iosif Herțea, la unul din poli, și *Metodă și cercetare* de Ilona Szenik, la celălalt, cuprind între ele încă două studii importante pentru istoriografia folcloristicii bartokiene și românești, accentul principal căzînd pe publicarea unor documente în parte inedite : Viorel Cosma publică documente privind (nu numai) geneza volumului *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, iar András Benkö *Scrisorile lui B. Bartók către C. Brăiloiu*. Fără îndoială, dintre aceste studii cel care depășește domeniul strict, legat de activitatea lui Bartók ca folclorist, este studiul Ilonei Szenik. Cercetătoare care s-a remarcat în lucrări originale, ca și în activitatea sa pedagogică, desfășurată la Conservatorul de muzică din Cluj, ca o pasionată investigatoare a microcosmosului structurilor cîntecului popular, cu vădite preocupări de lărgire a orizontului dincolo de granițele impuse de modelarea genurilor, atît în folclorul românesc cît și în cel maghiar, autoarea atrage atenția asupra uneia dintre cele mai importante laturi ale activității folcloristice, mereu „în litigiu" și mereu cu autorecunoașterea propriei sale imperfecțiuni, anume asupra problemei cardinale a sistematizării melodiilor. Recunoscînd în Bartók unul din pionierii acestui domeniu, autoarea discută cuceririle mai recente ale folcloristicii românești (cu accent deosebit asupra *Metodei relative*. . . a Paulei Carp), lăsînd loc convingerii că, fără o strictă îmbinare a cercetării cu o metodă adecvată în tipologizarea melodiilor populare, unele concluzii teoretice vor fi imposibil de formulat.

Studiul lui I. Herțea evidențiază valoarea istorică și unele implicații ale folclorului bihorean în creația compozitorului, concluziile fiind în același timp o contribuție la circum-

scrierea mai exactă a activității etnomuzicologice a lui Bartók, a importanței acesteia în folcloristica românească. Studiul lui András Benkö ar merita și el mai mult decît ne îngăduie spațiul. Merită o apreciere aparte, dincolo de caracterul interesant, uneori chiar emoționant al scrisorilor, incursiunile foarte documentate pe care le prilejuiesc autorului în domeniile tangente la subiectul sau la personalitățile implicate în corespondența respectivă. Astfel, studiul lui A. Benkö devine o reală și originală contribuție la înțelegerea relațiilor de prietenie și de colaborare între cele două personalități ale etnomuzicologiei europene : B. Bartók și C. Brăiloiu.

Recunoscînd meritele indiscutabile ale autorilor, dar mai ales ale redactorului și ale editurii, nu dorim să îndeplinim o formalitate de curtoazie, ci să sugerăm o republicare în limba română măcar a unei părți din volum, eventual prin contribuția mai multor publicații de specialitate.

Adrian Vicol

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT
KÖNYVTÁRA

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, Calea Victoriei nr. 125.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect-principii-metodă-categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.
ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.
OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970. 328 p., 21,50 lei.
AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.
OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.
ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.
NICOLAE DUNĂRE (sub redacția), **Țara Bîrsei**, I, 1972, 476 p., 52 lei.
ROMULUS VULCĂNESCU, **Coloana cerului**, 1972, 271 p., 27 lei.

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT KÖNYVTÁRA

Rev. etn. folc., t. 20 nr. 1, p. 1—100, București, 1975.

I. P. „Informația" — c. 54 | 43 407 | Lei 20. —

XF 1172
200150

F-117

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT
KONYVTÁRA

Tomul 20 BUCUREȘTI Nr. 2

1975

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ALEXANDRU AMZULESCU

Membri:

Prof. ALEXANDRU BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; PAUL PETRESCU; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU GEORGETA STOICA; ION TALOȘ; ROMULUS VULCĂNESCU

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul 1.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la : ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ P O BOX 2001, Calea Griviței nr. 64—66, București, Oficiul poștal 12, România.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„La revue d'ethnographie et de folklore" paraît 2 fois par an. Toutes commandes de l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie seront adressées à: ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ P.O. BOX 2001, 64—66, Calea Griviței, Bucarest, Office postal 12, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 20 | 1975 | Nr. 2

SUMAR

STUDII

RADU NICULESCU—Aspecte epistemologice ale cercetărilor interdisciplinare şi cultura populară 103

AL. I. AMZULESCU—Observaţii istorico-filologice despre „Mioriţa" lui Alecsandri 127

EUGENIA CERNEA — Aspecte din problematica folclorului copiilor 159

OFELIA VĂDUVA — Introducere în studiul alimentaţiei populare 185

RECENZII

AL. I. AMZULESCU, *Cîntece bătrîneşti*, Editura Minerva, 1974 (C. Eretescu) . 205

Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählliteratur im Protestantismus, herausgegeben von Wolfgang Brückner, Berlin, 1974 (Ion Taloş). 207

NICOLAE CONSTANTINESCU, *Rima în poezia populară românească*, Editura Minerva, 1973 (Sabina Ispas). 567

Rev. etn. folc. tom. 20, nr. 2, p. 101–210, Bucureşti, 1975.

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 20 1975 N° 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

RADU NICULESCU — Aspects epistémologiques des recherches interdisciplinaires et la culture populaire 103
AL. I. AMZULESCU — Observations historiques et philologiques à propos de „Mioritza" 127
EUGENIA CERNEA — Aspects de la problématique du folklore des enfants. . . 159
OFELIA VĂDUVA — Introduction à l'étude de l'alimentation populaire 185

COMPTES RENDUS

AL. I. AMZULESCU, *Cîntece bătrînești*, Editura Minerva, 1974 (C. Eretescu) . 205
Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzähliteraturim Protestantismus, herausgegeben von Wolfgang Brückner, Berlin, 1974 (Ion Taloș) 207
NICOLAE CONSTANTINESCU, *Rima în poezia populară românească*, Editura Minerva, 1973 (Sabina Ispas) 209

Rev. ethn. et folk., Tome 20, n° 2, p. 101–210, Bucarest, 1975.

ASPECTE EPISTEMOLOGICE ALE CERCETĂRILOR INTERDISCIPLINARE ŞI CULTURA POPULARĂ [1]

RADU NICULESCU

„Naturae vero rerum vis atque majestas in omnibus momentis fide caret si quis modo partes ejus ac non totam complectatur animo." [2]

Pliniu cel Bătrîn

Dacă admitem că disciplinele sînt o realitate şi o problemă, dacă admitem că demersul interdisciplinar — ca mod cognitiv, epistemic şi praxic — este şi el deopotrivă real şi problematic, tema interdisciplinarităţii ar reclama o tratare în cel puţin trei registre conexe :

— planul teoretic al criticii cunoaşterii (interdisciplinaritatea ca *imperativ al cunoaşterii*, respectiv ca *productivitate* cu profil şi rezultate specifice) ;

— planul practic al organizării muncii (echipă, instituţii, formare etc.);

— planul etic al deontologiei şi al mentalităţii deontice a cercetătorului.

---

[1] Text prezentat ca raport la sesiunea ştiinţifică consacrată cercetărilor interdisciplinare organizată în 1973 la Bucureşti de către I.E.F. Au fost selectate în expunere doar o sumă de aspecte urgente. Nici volumul noetic, nici bibliografia nu sînt, de aceea, cele mai ample cu putinţă ; au fost lăsate de o parte, din raţiuni de economie de spaţiu, şi referinţe fundamentale (Quine, Bachelard, Stahl, Onicescu etc.).

[2] Este motto-ul, din Gaius Plinius Secundus (*Naturalis Historia*, VII, §§ 7—8), înscris de Alexander von Humboldt sub titlul primului volum din al său *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (Stuttgart und Tübingen, 1845). L-am traduce astfel : „Puterea şi măreţia naturii, în cele mai mărunte din lucrările ei, apar desigur sub un chip îndoielnic celui ce o cuprinde numai parţial, iar nu în totalitate". Reproducem acest admirabil text pentru că afirmă principiul totalităţii obiectului cunoaşterii, pentru că *Natura* (Cosmosul) este la Pliniu (şi la Humboldt) concept global *incluzînd* cultura (ca produs particular), pentru că, în fine, într-un sens, *Kosmos* (vol. I—IV, 1845—1858) este sinteza de început — gîndită vizibil şi deliberat *interdisciplinar* — a ştiinţei moderne, expunere comprehensivă, la nivel de 1850, a tot „ceea ce există în spaţiu", în imensa multiplicitate a concatenărilor cauzale împletite.

Rev. etn, folc., tom. 20, nr. 2, p. 103—125, Bucureşti, 1975.

Cum spaţiul de care dispunem e limitat iar problematica planurilor desemnate enormă, ne vom mărgini în genere la examenul, condensat, al cîtorva aspecte teoretice fundamentale ale interdisciplinarităţii, insuficient elaborate epistemologic. Examen — firește — în planul generic al cunoaşterii, dar efectuat, implicit şi integral, din punctul de vedere al cercetărilor de cultură populară.

Necesitatea investigaţiilor de genul celei de faţă o impune dezechilibrul crescînd, nefavorabil dezvoltării, între latura teoretică (şi metateoretică), anemică, şi latura de observaţie şi experiment a activităţilor ştiinţifice. Asupra unor atari disproporţii B. M. Kedrov atrăgea atenţia într-o remarcabilă expunere publicată acum cîţiva ani [3]. Este textul care ne-a sugerat ideea acestui studiu.

★

Ce înseamnă în fond *disciplină*?

Nici etimologic, nici prin sensurile moderne, termenul nu presupune *cu necesitate* conotaţia [ştiinţă] (ca urmărire şi fundamentare sistematică de adevăruri generale). Latinescul *disciplina* — deşi comporta, secundar, şi sensul de „fond de cunoştinţe" — însemna în primul rînd [învăţătură]. Mai precis, derivînd din *disco-ere* (echivalent al gr. *didaskein*), *disciplina* avea înţelesul de [studiu], [autodăscălire], respectiv [rodul acestora].

Este, în largă măsură, şi sensul didactic fundamental actual: agoniseală de învăţăminte şi comportamente mentale şi praxice. Mai savant zis, *disciplină* are în tabloul conceptelor generale actualmente în curs sensul de sistem consacrat (profesat, predat, preluat) de propoziţii predicative constative (precepte teoretice) şi/sau de propoziţii imperative (precepte pragmatice) formulînd teze privind o speţă anume de fenomene ale realului (sau a ceea ce presupune a fi real) şi respectivele modalităţi *specifice*, singurele admise, de abordare eficace a speţei date de fenomene; de unde cerinţa obedienţei (fie şi relative) la zisele modalităţi.

Sintetic, *disciplina* este definibilă ca *algoritm*. Ca orice algoritm, ea se prezintă deci cu o dublă faţă: în mod necesar ca practică; facultativ, ca discurs descriind — total sau parţial — practica, eventual, motivînd-o mai mult sau mai puţin explicit sistematic, întemeiat.

[Potcovirea unui cal], ca suită de operaţii, respectiv descripţia şi motivarea acestora de către specialist, nu este mai puţin *disciplina in actu*, respectiv *in verbis*, decît [pictarea unei naturi moarte, eventual după canoane ale perspectivei şi ale raporturilor cromatice + descrierea şi motivarea verbală corespunzătoare], sau decît [obţinerea practică a acidului sulfuric din pirită + teoria chimico-fizico-tehnologică verbalizată corespunzătoare]. Că potcovitul, spre pildă, nu este de obicei socotit o *disciplină* ţine nu de esenţa acestei activităţi ci de accidentele uzajului.

Extensiunea largă şi variabilă face din *disciplină* un concept mlădios, multilateral util. Astfel, între altele, îngustîndu-şi sfera şi lărgindu-şi cuprinderea, *disciplină* poate deveni echivalent cu *ştiinţă*, fără a pierde totuşi legătura cu sensurile-i generale, mai vagi sau mai banale. Ceea ce — s-ar cuveni reţinut — îi conferă *disciplinei*, în raport de *ştiinţă*, şi în ciuda sinonimiei, un plus de bogăţie semantică, plus situat în parte dincolo de peri-

[3] B. Kedrov, *La leçon de l'histoire des sciences*, în „Impact", 16 (1966), nr. 1, în spec. p. 11—13.

metrul denotației (de unde și forță dar și slăbiciune pentru termen). *Știință* îi este *disciplinei* „caz particular".

Ce înțelegem prin *știință*?

O vom defini deocamdată, detaliind formularea schițată deja, ca sistem de acte de cunoaștere și simbolizare instituind, însumînd organic și amplificînd, prin elaborare de teorii — verbalizări sintetice —, a unor sisteme de adevăruri universal valabile în condiții univoc determinate, adevăruri controlabile ca atare. Disciplina științifică își găsește prin urmare rațiunea de a fi în identificarea modurilor *necesității relativ stabile* care definește o clasă dată de fenomene. A *legilor*, cu alte cuvinte.

Pentru o definire mai explicită a *legii* ne vom însuși formularea veche, dar de exemplară stringență dialectică, propusă de Montesquieu : „Legile, în semnificația lor cea mai întinsă, sînt raporturile necesare care purced din natura lucrurilor. În acest sens, toate cele ce există își au propriile lor legi. Aceste reguli sînt un raport *constant statornicit*; astfel, orice diversitate este uniformitate, orice schimbare este constanță." [4]

Corelativ *legea* comportă, cum sugeram, *verificabilitate*. Orice disciplină științifică trebuie să-și însoțească legile de un ansamblu de criterii și tehnici de verificare corespunzătoare. Altfel spus, orice disciplină științifică trebuie să construiască premise care să asigure — în termenii lui Karl Popper [5] — demonstrarea posibilei falsități a propriilor teorii.

Problema elementară a oricărei discipline ca sistem operațional al subiectului este *din ce*, *cum* și *în ce scop* își decupează obiectul pe seama substanței infinitului existenței.

Or, cel puțin unele din tradițiile decupajului subiectiv al lumii urcă neîndoielnic pe scala filogeniei pînă la strămoșii zoologici care, judecînd fie și numai după mamiferele faunei actuale, vor fi discriminat nu numai ordini senzoriale distincte (vizual, auditiv, olfactiv, tactil etc.) ci și sfere de activități „disciplinare" contrastate (precum „joaca de-a lupta", „hîrjoana"/„lupta efectivă") și vor fi obișnuit să deprindă (contrar credinței unui Pliniu Bătrînul, multiple specie animale *învață* totuși!) de la adulți, prin antrenament în faza juvenilă, algoritmi de tip disciplinar (precum învățarea tacticii de vînătoare la unele specii de pradă etc.).

Apoi, dacă e să revenim mai aproape de actualitate, omul — mai bine zis, orice individ uman normal — aparținător unei societăți date, arhaice sau moderne, ca subiect cunoscător (*conjunctum* așadar de perceptibilitate, raționalitate, voință), încă de la începuturile vieții sale conștiente deslușește, cît de difuz, în actul cunoașterii, prin intuire directă, *non-eul* de propriul *eu*, [6] ba chiar eventual propriul eu, ca obiectiv de iscodit, de eul iscoditor și judecător.

---

[4] Charles de Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, în *Œuvres complètes*, Paris, 1866, vol. I, p. 128.

[5] Vezi o primă expunere a teoriei „falsificării" în Karl R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery* (1934), Londra, 1959, ed. a II-a revăzută, cap. 1, § 6.

De fapt, formularea disjunctivă din textul nostru („sau confirmare, sau falsificare") ar reclama o amplă dezbatere, cu neputință în spațiul de aici.

[6] „Gîndirea individuală «prinde», în actul cunoașterii, prin intuiție directă *non-eul* ca distinct de *eu*", scria de pildă William Hamilton în ale sale *Lectures on Metaphysics and Logic*, vol. I, Edimburgh and Boston, 1859, p. 290.

Aici pare să se situeze, cel puţin la nivelul umanului, punctul originar cel mai adînc a ceea ce am numi segmentare diciplinară a existenţei.

În temeiul evident al observării *praxis*-ului şi a comportamentelor, în temeiul totodată al introspecţiei, atît înţelepciunea tradiţiei arhaice cît şi, la un grad de rigoare superior, filosofii din epoci şi şcoli diverse au susţinut sub formulări variate teza potrivit căreia *eul* dispune de cunoaşterea imediată — perfectibilă dinamic — a fiinţei obiective atît a unora din atributele proprii sieşi, cît şi a unora din atributele *non-eului*, aşa cum acestea există în ele însele [7].

Nu avem temei să punem apoi la îndoială că ulterior, la fel de empiric, prin asimilarea graduală a deprinderilor grupului social care îl înglobează în mod necesar, *eul* deosebeşte apoi treptat zone ale cunoaşterii şi ale practicii, ca act cognitiv, simţite ca *ireductibile*, precum *muncă*, *divertisment* etc.

În timp văzînd lucrurile, diversificarea vieţii sociale a echivalat cu diversificarea progresivă a disciplinelor empirice. Cultura vegetalelor, ca algoritm disciplinar, e altceva decît vînătoarea, iar aceasta altceva decît schimbul de bunuri.

Dacă ne-am întreba care e tîlcul divizării disciplinare a cîmpului existenţei şi care tîlcul *elaborării* (preponderent sociale), respectiv al *însuşirii* (individuale) de discipline, din cele spuse mai sus ar reieşi limpede că toate acestea sînt acte menite să medieze atît adaptarea individului la exigenţe ale mediului natural ori social, cît şi adaptarea naturii şi — ceea ce, curios, se menţionează mai rar — a societăţii la exigenţele individului.

O remarcă se cere însă. Propriu prin excelenţă omului social conştient şi activ, acest proces de adaptare cu dublu circuit nu îi aparţine cu titlu exclusiv. Util pentru intuirea profunzimii faptelor este să ne amintim că lumii animale nu îi e străină nici adaptarea la mediu, nici — chiar dacă instinctuală, non-conştientă, indirectă ori numai incidentă — adaptarea mediului la necesităţile speţei (să-i invocăm numai pe castori, loc comun al referinţelor etologice de acest gen).

Prin urmare *ce*, *cum*, *de ce* decupăm disciplinar sînt dictate — în primul rînd — de nevoi adaptative. Nevoi pe care le concepem sub o accepţie îndeajuns de largă pentru a le putea subsuma şi nevoia în sine, nestimulată de urgenţe exterioare, de *a şti* şi *gîndi*, ca acte ale adaptării, moment de moment, a omului la propria-i condiţie de făptură menită să se autofăurească perpetuu : şi lăuntric, şi „în lume" [8].

În al doilea rînd, tot la nivel de *subiect*, decupajele — sau, mai exact, probabilităţile decupajului — sînt determinate de standardul social al cunoştinţelor preexistente.

---

[7] Atitudinea de principiu a materialismului dialectic în această chestiune e bine cunoscută. Poate fi deci de subliniat acordul pe problemă al altor orientări. Să apelăm la acelaşi Hamilton şi la „raţionalismul natural" („empirism raţionalizant") propriu « şcolii scoţiene » pe care a ilustrat-o. Hamilton şi doctrina sa proclamă astfel „conştiinţa sau percepţia imediată a existenţei obiective a anumitor atribute esenţiale ale materiei etc." — *Supplimentary Dissertations* în *The Works of Thomas Reid*, ed. a VIII-a, vol. I, Edimburgh 1895, p. 825 (edit. W. Hamilton).

Este un veto evident la scepticismul lui David Hume şi la „fenomenismul" lui Berkeley.

[8] Eul cunoscător — afirma Maine de Biran anticipînd antropologia existenţialistă — este nu numai un *în sine* ci şi un *pentru sine*, entitate care, în precondiţiile unei naturi înnăscute, şi potrivit „unor exigenţe intim suferite", se autodezvoltă prin devenire voluntară şi personală ; cucerind mereu noi tărîmuri atît în exterior cît şi înlăuntru, eul cunoscător este menit unei creşteri perpetue. Vezi *Essai sur les fondements de la psychologie et ses rapports avec l'étude de la nature*, în *Œuvres inédites de Maine de Biran*, vol. II, Paris, 1859, p. 151.

În fine, în al treilea rînd, la nivelul *obiectului*, *ce* și *cum* decupăm sînt prescrise de datele naturii acestuia (recte, de mulțimea însușirilor sale accesibile). Însușirile intrinseci obiectului sînt cele ce controlează justețea liniilor de atac ale decupajului și cele ce le modelează. *Ele* comandă gama de *posibiluri* în decupaj.

La rîndu-i, decupajul construind totuși *obiectul*, este prin esență abilitat să-i dezvăluie și să-i pună la încercare însușirile — și deci, măcar parțial, *identitatea*, în fond abisală.

Pertinența *obiectului* ca atare, de o parte, pertinența abordării lui disciplinare, de alta, se verifică astfel reciproc [9]. Hotărîtoare fiind însă totdeauna datele intrinseci ale segmentului de existență devenit *obiect*. Coerența și/sau coincidența rezultatelor obținute de abordări succesive ale obiectului sub unghiul unei discipline date, confruntarea și confirmarea acestora prin rezultatele tuturor demersurilor adiacente posibile și disponibile — creatoare astfel de *context* — sînt temeiurile, reunite în cea mai largă măsură sub denumirea de *practică*, chemate să valideze opera unei discipline.

Irealitatea *obiectului* determină, în virtutea relațiilor organic biunivoce cu disciplina sa, abolirea acesteia din urmă. Chiar dacă disciplina în chestiune va fi fost instituită de impulsuri sociale energice, chiar dacă, pe de altă parte, va fi debitat subproduse colaterale prețioase. *Piatra filosofală* — dincolo de semnificația sa antropologică primară — a pornit să fie amplu căutată alchimistic sub imboldul nevoii de aur a unei societăți evoluînd către mercantilism și economie monetară de mare anvergură. Alchimia a sucombat însă, centrată fiind pe un obiect himeric; deși multiple reacții și combinații chimice descoperite subsidiar dăinuie ca achiziții definitive ale cunoașterii.

Exigența claritații și a adecvării formelor logice de bază ale analizei — și nu numai ea — ne impune însă, anume pe acest aliniament al textului, explicitarea și justificarea corespunzătoare a unor precizări de concepte deja introduse, din mers, mai sus.

Astfel discursul filosofic și științific identifică curent *obiectul* nu numai cu ceea ce este în curs de a fi (ori a fost) cunoscut ci, lesne se poate constata, și cu *ceea-ce-este-de-cunoscut* dar nu se cunoaște încă. Altfel zis, întreg existentul (real ori imaginar), și cunoscut și necunoscut, apare sub acest mod terminologic ca asimilat — minus subiectul — categoriei *obiectului*. Asimilare care, dacă privim cu luare aminte lucrurile, nu poate fi acceptată ca atare.

Din capul locului, identificarea globală a *existentului* cu *obiectul* forțează condiția conceptului de *obiect*. Ea face ca relația *subiect/obiect*—

---

[9] Principiul *complementarității* apare astfel ca intrinsec *oricărui* act de cunoaștere. Impunerea sa doar recent (ca urmare a crizei logice declanșate de necesitatea interpretării de date ale mecanicii cuantice, date la nivelul cărora prezența *complementarității* se manifestă dramatic) să nu ne înșele.

Ceea ce am sublinia în plus este că principiul *complementarității* pune implicit în lumină incizia practicată în subiectul cunoașterii *prin* și *de către* procesele cunoașterii însești, incizie care detașează, relativ, segmentul „reificat" al subiectului (concepție, metodă, instrumentar, tehnologie de cercetare) transformîndu-l în *obiect sui generis* (complementar *obiectului* „de cunoscut") și supunîndu-l, laolaltă cu *obiectul* propriu-zis, examenului critic al segmentului evaluator, *judecător*, al subiectului-conștiință.

concepte indisolubil corelative — să apară ca suspendabilă din moment ce e dată ca posibilă conceperea unui *obiect* în absenţa, de principiu, a *subiectului.*

Or *obiectul* — ca *paciens* — nu poate fi *obiect* decît sub contemplarea şi praxisul unui *subiect.* Care la rîndu-i nu poate accede la statutul de *subiect* — ca *operans* — decît în măsura în care dispune efectiv de un *obiect* consistent — fie real, fie probabil, fie, măcar, posibil — , asupra căruia să-şi exercite condiţia (*obiect* ce poate fi, la limită — cum arătam — , chiar şi numai entitatea proprie, prin dedublare lăuntrică, a subiectului însuşi).

Ce există numai *în sine*, nu şi *pentru* un subiect, ce *există*, deşi *e ignorat* de subiect, nu poate fi, riguros vorbind, *obiect.* E numai un „ce" *in essendo*, postulabil ca atare în virtutea « principiului filosofic » (independenţa existenţei de conştiinţă, infinitatea lumii în toate dimensiunile, cognoscibilitatea ei etc.) [10].

Desigur, postularea infinitudinii existentului ca depozitar perpetuu — prin definiţie — de *necunoscut* în cantităţi mereu infinit mai mari decît de *cunoscut*, ar putea fi interpretată ca echivalînd cu instituirea nominală (şi *alături* de *obiectul*-entitate-cunoscută-sau-în-cercetare, plus respectivul său *subiect*-ştiutor-sau-cercetător) a unui *obiect* vid de substanţă şi de formă conceptuală faţă cu un *subiect* vid de cunoştinţe.

A vorbi însă de *obiectul* riguros neştiut (încă) al unui *subiect* care nu-şi realizează (încă) menirea — şi esenţa — cunoscătoare e un nonsens. Nonsens născut din confundarea realului cu virtualul, a cognoscibilului cu cunoscutul, şi tolerat graţie impulsului către economie de limbaj.

Tot imboldul economiei de osteneală — şi de vigilenţă — terminologică poate explica reduplicarea situaţiei mai sus descrise în planul derivatelor conceptului de *obiect*, derivate cu o frecvenţă relativă de utilizare şi o pregnanţă a semnificaţiei încă mai importante decît conceptul-matcă.

Astfel uzul socoate ca perfect echivalente semantic predicatul sintetic (şi atît de maniabil) „obiectiv" şi predicatul perifrastic (dar greoi) „independent-de-conştiinţa-subiectului-cunoscător", deşi, învederat, primul îi este, celui de-al doilea, caz particular, inclus. *Obiectiv* nu poate însemna decît *calitatea de a fiinţa independent de conştiinţa subiectului* (*care îl supune cunoaşterii*) a unui *existent* aflat în situaţia de *obiect.*

Este de bănuit că generalizarea utilizării predicatului [*obiectiv*] pentru caracterizarea *tuturor* ipostazelor posibile ale *existentului* poartă în bună măsură răspunderea pentru consolidarea utilizării generalizate, paralele, a conceptului de *obiect.*

Sintetizînd, putem reaminti că interdependenţa gnosică şi autonomia ontică relativă a *subiectului* şi *obiectului* sînt *reale* în cazul oricărui act de cunoaştere. Ele rămîn însă, firește, *virtuale* în condiţiile raportării subiectului — subiect virtual — la *neştiutul* existenţei infinite. Strict vorbind, infinitul necunoscut nu e prin urmare „obiectiv" ci doar postulabil ca *exis-*

---

[10] „Epistemologia-fără-subiect" propusă de K. Popper (cf. *Epistemology without a Knowing Subject*, în *Logic, Methodology and Philosophy of Science III. Proceedings of the III-rd International Congress for Logic, Methodology and Philosophy of Science, Amsterdam 1967*, Amsterdam 1968), care s-ar putea invoca în această ordine de idei, nu are de fapt în vedere anihilarea *poziţiei de subiect* — indispensabilă — ci numai interpretarea proceselor de parţială *obiectivizare* (şi *obiectualizare*) a subiectului prealabil dat (v. şi nota 9).

tent (independent de conștiința subiectului potențial), *existent* căruia extinderea continuă a cunoașterii îi conferă, inepuizabil, statut de *obiect* (de „ce" *in sentiendo sive in cogitando*).

Aceste precizări își au rostul nu numai ca reclamate de comandamentul exactității. Necesitatea lor vine și din aceea că limpezirea situației obiectului la nivelul cunoașterii generice este de natură să introducă un plus de relevanță în tabloul împrejurărilor gnosice în care se inițiază, se dezvoltă, se diversifică, se hibridează și se înnoiește orice disciplină în genere, disciplinele științifice în speță.

În ceea ce îl privește, demersul interdisciplinar ca tip de fenomen este adînc legat nu numai de marile articulații ale dezvoltării cunoașterii ci și de condiția fundamentală a acesteia.

Or, prin configurația intimă a condiției sale, cunoașterea umană este *limitată*, în toate dimensiunile, în fiece moment al duratei istorice [11]. La antipodul *nelimitării* postulate, de asemenea omnidimensionale, a existentului de cunoscut.

Cunoștințele noastre, permanent incomplete, niciodată adecvate — în ansamblu — decît aproximativ, stau față în față cu ceea ce bănuim a fi completitudinea și suficiența de sine a existentului.

Reflexul acestui raport îl constituie fragmentaritatea cîmpului cunoașterii. Practic pe orice fir concret de istorie ne-am situa, indiferent adică de zonă geografică și stadiu cultural, de fiecare dată ne vom găsi în prezența unui inventar limitat de clase de obiecte de cunoaștere, a unui inventar limitat de criterii ale cunoașterii, iar în baza lor, a unui inventar limitat de metode de investigare — nu neapărat coincidente de la o arie și o epocă la alta. Toate acestea înseamnă inventar limitat de domenii disciplinare, separate, firește, prin respective *intervale interdisciplinare*, discontinuități adesea insondabile, cel puțin în orizontul puterii gnosice a unui moment dat. La rîndu-le diversele domenii ale unei discipline date sînt discontinue unele în raport de celelalte.

În vreme ce, de partea cealaltă, *existentul* necunoscut sau seminecunoscut îl intuim ca global *continuu* dincolo de toate denivelările și aparentele sincope, de toate pragurile de salt calitativ.

Față de aceste interstiții — ale cunoașterii, nu neapărat și ale existenței — avem, în calitate de subiecți cunoscători, o atitudine duplice. Pe de o parte acceptăm prezența inevitabilă a golurilor în cunoașterea și înțelegerea lumii; le acceptăm pentru a nu ne lăsa ispitiți de disperare, victime ale tentației absolutului.

Pe de altă parte însă, mersul însuși către infinit al spiritului antrenat de dialectica cunoașterii ne hrănește fără răgaz neliniștea nativă, de care vorbea Pascal, « anxietate » care, laolaltă cu imperativele neîncetat sporite ale existenței *în social*, ne îndeamnă să transcendem nivelul de cunoaștere al prezentului, să lărgim iar pe de altă parte să modulăm mereu mai complex cîmpul cunoașterii pe seama zonelor de vacuum gnosic.

---

[11] „Nici exercițiul senzorial simplu, nici experimentul cel mai puternic utilat nu dezvăluie integral o realitate totală sau o realitate ultimă. Niciînd cercetătorul nu răzbate (nu a răzbătut încă niciodată) pînă la ceea ce s-ar putea numi *esența* lucrurilor" — F. Gonseth, *Le problème du langange et l'ouvertre à l'expérience*, în „Dialectica", 12 (1958), nr. 3/4, p. 291.

Un obstacol în calea acestei expansiuni sînt iluziile scolastice, mereu proaspete (întreţinute de prestigiul tradiţiei, de inerţie şi, mai cu seamă, de nevoia instinctivă de „teren ferm" şi topografii precise), privind absoluitatea entităţii disciplinelor ca toturi exclusive. Atare iluzii alterează nu numai imaginea dinamicii de principiu a cunoaşterii ci şi tabloul realităţii imediate a acesteia : faptul că — mai mult sau mai puţin ireflexiv — moment de moment cunoaşterea reconsideră de fapt temeiurile numărului alcătuirii, distribuirii şi interconexiunii disciplinelor de care dispune.

Căci numai *existentul* e unic şi absolut. Secţionarea disciplinară a cîtimii sale cunoscute sau în curs de cunoaştere este relativă şi totodată labilă în măsura în care, cu excepţia supracondiţiei constante a *limitării* — condiţie inerentă oricărui act uman —, toate celelalte determinări şi condiţionări interne sînt în funcţie de necesităţile logice şi sociale ale momentului, filtrate prin ansamblul — el însuşi fluent — al culturii căreia subiectul deţinător, practicant şi eventual critic-reformator al disciplinelor, îi aparţine.

Toate acestea se traduc în caracterul eminamente deschis al cunoaşterii (al ştiinţei în speţă) care îşi asigură transformările şi extinderea atît prin repunerea în chestiune şi testarea propoziţiilor general admise, cît şi prin, pe de o parte, inventarierea riguroasă a aspectelor vulnerabile, contestabile, ale cunoaşterii ; prin elaborarea — pe de altă parte, şi în special în vremea din urmă — de tehnici destinate identificării de piste neştiute şi construirii de probleme noi.

O cale de primă importanţă a dezvoltării cunoaşterii sistematice este tocmai demersul interdisciplinar.

Nu vom putea examina aici pînă la capăt relaţiile de sens esenţiale care leagă demersul interdisciplinar de cel pe care l-am numi *neodisciplinar*. Ţine însă de ordinea evidenţei că, dacă orice nouă disciplină comportă delimitarea unui obiect şi a unei metode necoincidente cu obiectul şi metoda disciplinelor preexistente, putem spune că orice demers interdisciplinar nou instituie *de facto* o nouă disciplină.

Că statutul neodisciplinar al unor atare raporturi se bucură de o recunoaştere mai lentă şi mai rezervată din partea conştiinţei colective decît ar fi de aşteptat în virtutea relativei lor evidenţe se datorează între altele şi împrejurării, cu interesante implicaţii de ordin logic, psihologic şi semiotic, că statornicirea unei noi discipline depinde de multe ori, într-o măsură paradoxală, de apropierea unei denumiri specifice care să o marcheze (operaţie adesea de durată, legitim circumspectă, uneori—lexical — dificilă etc.).

Kant, în linia unei tradiţii europene de cugetare ce urcă pînă la presocratici, postula ca una din categoriile *a priori* ale înţelegerii pure principiul interrelaţiei şi interacţiunii universale între toate substanţele, indiferent de factură, ca reacţii reciproce fiinţînd perpetuu [12]. Am putea vedea în proiectul de principiu al cercetării interdisciplinare o modalitate de verificare pozitivă, chiar dacă îndeobşte neintenţionată — şi nu centrată pe cosmos ci pe limitata parcelă a *obiectului* său complex, definit prin multiplicitatea crescîndă a conexiunilor — , a unor atare vederi filosofante privind infinitudinea şi unitatea lumii. Patronajul filosofic este, de fapt, chiar

[12] Cf. Im. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, II, I, 1., §§ 10—12.

mai puţin ipotetic. Leibnitz încă, precum se ştie, proclama putinţa şi trebuinţa unificării ştiinţelor (prin instituirea unui limbaj logic pan-epistemic etc.)[13].

Explorarea şi amenajarea spaţiilor situate între disciplinele consacrate, fără a scădea, se înţelege, cantitatea de infinit, sporeşte totuşi probabilitatea tezelor filosofiei şi totodată coeficientul de certitudine relativă al fondului nostru general de cunoştinţe. Interrelaţiile, chiar dacă omnidirecţionale, nu se constituie „oricum". Cercetarea îşi găseşte menirea în a arăta care anume sînt relaţiile pozitiv posibile, cum funcţionează, ce semnificaţie au.

La împămîntenirea în ştiinţă, acum cîteva decenii, a conceptului de interdisciplinaritate şi a familiei sale s-a purces însă nepremeditat, fără precauţii teoretice, sub imperiul numai al nevoilor practicii. Ulterior, s-a făcut prea puţin pentru teoria acestui tip de demers. Clarificări se impun.

Dacă este să-l supunem unei definiri în ideal, demers interdisciplinar înseamnă punerea non-reductivă a *totalităţii* fondului de cunoştinţe practice, teoretice şi de metodă ale unor discipline existente în slujba decupării dinamice şi a dezvoltării unui nou *obiect* epistemic. În mod necesar, *obiectul în devenire* se distribuie însă doar parţial în fiecare din disciplinele copărtaşe, restul entităţii dispunîndu-şi-l într-un spaţiu în recuperare de la existentul prealabil neexplorat, spaţiu cu contururi fie cvasi-stătătoare, topite în clar-obscurul întrepătrunderii lente şi confuze a ştiutului şi neştiutului, fie dimpotrivă fluide cînd operează presiunea unei cunoaşteri avansînd rapid şi sinuos.

Neoobiectul prin însăşi existenţa sa confirmabilă — de către interpretarea critică a oricărui episod relevant al cercetării pe care o focalizează — întrupează realitatea „tangibilă" a solidarităţii de adîncime, ţesute din relaţii încrucişate, între discipline ce puteau părea, prealabil, radical disparate (genetică şi teoria codurilor, bunăoară).

Am semnalat deja că decupajul oricărei discipline istoriceşte constituite este *relativ*, uneori *convenţional* şi, în acest din urmă caz, menţinut fie din carenţă (inerţie etc.) ori raţiune psihologică (tradiţii academice etc.), fie din interese practice (pentru specialist, azi, chimia de pildă nu mai poate fi decît unul — fie şi puternic individualizat — dintre domeniile fizicii ; ea se menţine totuşi insubordonată graţie nu numai tradiţiei ci şi fondului său uriaş de operaţiuni şi bunuri intelectuale particularizante, randamentului economic de excepţie al acestora).

---

[13] Tema *„scientia universalis"* este la Leibnitz o constantă a ideaţiei. Vădit sau subiacent, ea poate fi regăsită mai pretutindeni în cele scrise de acest gînditor pluricompetent, ultimă întrupare a idealului uman al Renaşterii : şi matematician şi paleograf şi teoretician al dreptului şi mecanician şi teolog şi astronom şi filolog şi arheolog. „Charta" leibnitziană a temei ar putea fi însă socotite notiţele *Initia scientiae generalis* ... (în *Die philosophische Schriften von Gottfried Wilhelm Leibnitz*, Hrsg. C. I. Gebhardt, vol. VII, Hildesheim 1961, [ed. fotocopiată a ed. orig., Berlin 1890)], p. 49—66, passim). Sursă fundamentală a „ştiinţei universale" pare să fi fost *pansofia* preconizată de Komensky (*Pansophia prodromus*, Lezno, 1638 ; ed. a II-a, Londra, 1639), superb şi utopic proiect, de inspiraţie baconiană, al unei sinteze enciclopedice a tuturor cunoştinţelor, menită să fie instrument intelectual unei decisive *dilucidatio* — interpretare şi înţelegere — a ordinii cosmice, inclusiv *umane*. Pe Comenius ca autor Leibnitz l-a cultivat asiduu. Cf. Jaromir Červenka, *Die Naturphilosophie des Jan Amos Comenius*, Praga, 1970, p. 7, 26, 76—103, 250.

Relativ — şi chiar *convenţional* — nu înseamnă însă *arbitrar*. O confirmă aventura alchimiei. Şi nu numai ea. Cimitirul disciplinelor defuncte este mai populat decît s-ar crede, dar uitarea procedează inclement.

Subliniem acestea pentru că ele sînt egal valabile şi pentru iniţiativele interdisciplinare. În cadrul lor, logica *in re*, logosul imanent lucrurilor, se poate ignora sau mistifica numai sub sancţiunea implacabilă a anulării demersului. Astfel un proiect interdiciplinar ambiţios, de resort antropologic, precum *frenologia* lui Gall şi Lavater, care îşi propunea să sintetizeze solide cunoştinţe descriptive de craniologie pe de o parte, şi un fond amplu de observaţii judicioase asupra comportamentelor şi tipologiei psihice umane pe de altă parte, a dat faliment în primul rînd pentru că temeiurile unei asamblări interdisciplinare lipseau.

Iar temeiuri iniţierii de încrucişări interdisciplinare sînt : *relaţii intrinseci*, certificabile, între obiecte.

Natura unor atare relaţii nu ştim să fi constituit încă în literatura de specialitate temă de cercetări globale conduse în mod expres din perspectiva interdisciplinarităţii. Oricum, pare evident că diversele categorii de raporturi pot fi cuprinse sub o tipologie cel puţin tripartită care—să luăm relaţiile posibile între disciplinele (şi obiectele) oarecare A şi B —ar cuprinde :

— relaţii cauzale ($A \Rightarrow B \vee B \Rightarrow A$)

— relaţii funcţionale ($A = f(B) \vee B = f(A)$)

— relaţii de echivalenţă ($A \Leftrightarrow B$).

Primele două tipuri sînt îndeajuns de importante — şi grave — pentru a justifica comentarii practic nelimitabile. Ele sînt însă, din fericire, şi de ajuns de clare definiţional (graţie bunăoară *Dicţionarului limbii române moderne*) pentru a ne îngădui, dat fiind spaţiul limitat, să nu insistăm asupră-le. Categoria terţă, în schimb, reclamă în mod necesar explicaţii.

Este categoria de relaţii care justifică cuplarea în special (dar nu numai) a disciplinelor de tipul matematicii, logicii, teoriei informaţiei etc. — discipline cu puternică vocaţie metodologică, şi totodată consacrate studiului relaţiilor ca relaţii — , cu toate celelalte discipline posibile. Şi nu numai posibile, ci şi *accesibile* hibridării interdisciplinare (prin maturitate teoretică, *claritate elaborată* a rezultatelor, informare şi receptivitate a corpului de cercetători etc.)

Relaţia de echivalenţă implică operaţii precum identificarea, formularea, dezvoltarea pînă în ultimele consecinţe şi analiza omologiilor dintre structuri matematice, logice, informaţionale etc., şi structurile disciplinelor-partener ; se urmăreşte aşadar nu interconexiunea unor fenomene substanţiale, direct (ca în relaţia cauză/efect) ori indirect (precum în covariaţiile funcţionale, în care raporturi materiale sînt mediate abstract de funcţie), ci, pe criteriul corespondenţei (respectiv, *identitate*, *analogie*, *omologie*), căutarea şi regăsirea de structuri formale pure în substanţele — prealabil supuse analizei—parcelate de feluritele discipline care îşi împart fizicul, biologicul, socialul, noologicul etc.

Definind mai sus cercetarea interdisciplinară am avut în vedere un maximum : mobilizarea concentrică pe un nou obiect a mai multor discipline concurente în măsură să genereze un algoritm disciplinar nou.

În realitate, cooperarea interdisciplinară cunoaşte o gamă întinsă de posibiluri, începînd cu simplul împrumut de concepte izolate. Este un minimum. Dar, începînd chiar de la acest nivel, poate fi urmărit modul în care solicitarea unei alte discipline — şi eventual răspunsul în reciprocitate la solicitările acesteia — are drept efect aşteptabil stimularea bilaterală a disciplinelor afiliate.

Mai mult decît atît. Nu o dată, adoptarea de concepte străine a însemnat — şi înseamnă — doar *traducerea* problemelor. Se spune tot acelaşi lucru. Dificultăţile nu se urnesc. Rezolvări nu apar. Vorbele însă sînt altele, eventual sunătoare. De unde, la unii, sentimentul că astfel *Soluţia* a fost găsită. Atare mixtură de magie, naivitate şi incompetenţă poate stîrni blam sau compătimire. Şi totuşi, un dram de non-iluzie există. Chiar şi numai simpla, nuda *transcodare* are, *eo ipso*, sens epistemic şi valoare pozitivă. Ea semnifică, dacă se dovedeşte justificabilă, nu *Soluţia* ci începutul unei căi posibile către ea. Judicioasa încorporare a conceptelor unei alte discipline este premisă şi pîrghie a apropierii şi exploatării utile a întregului sistem de resurse intelectuale ale acesteia.

Modalitate mai evoluată este transferul de *metodă*. Ca şi transferul de concepte, relaţionare de tip *echivaloric*.

Metoda — dacă e să o definim din punctul de vedere al preluării — este proiecţia simplificatoare prin abstractizare, algoritmică, a acţiunii cognitive (epistemice) a subiectului — acţiune orientată, stabilizată, vădind coeziune, exercitată asupra unui dat anume al existenţei.

Metoda reprezintă astfel concentratul cel mai abstract al inducţiei realizate asupra unui obiect dat căruia îi reproduce, precum o matriţă, în „negativ", „răsturnat", şi dintr-un unghi anume — deci s e l e c t i v —, profilul cel mai general.

Transferul comportă, evident, aplicare de precepte de procedură, practică şi interpretativă, verificate de disciplina (obiectul) A asupra disciplinei (obiectului) B. Disciplină în cadrul căreia ele vor urmări izolarea aceloraşi reţele de raporturi ca şi în A. Dacă operaţia eşuează, metoda va fi dovedită incompatibilă, va fi abandonată sau, dacă e util şi posibil, adaptată la B. [Ipostaza ultimă e cu deosebire interesantă graţie retroefectelor posibile asupra lui A, devenit, prin intermediul metodei sale, *obiectul* prelucrării abstracte de către B — situaţie limpede de „inducţie încrucişată" (F. Gonseth). Anume retroefecte sînt de scontat şi în cazul aplicabilităţii fără dificultăţi, şi al inaplicabilităţii; efecte probabil însă, în atare cazuri, mai puţin frapante].

Nu puţini autori contemporani, meditînd *şi* asupra interdisciplinarităţii, văd în *metodă* un plăsmuitor de *obiect* la ordinele unui *subiect* l i b e r d e c o n t i n g e n ţ ă (!).

Le vom răspunde, sprijinindu-ne pe toate cele de mai sus, că se amăgesc. Dezvăluind prin strădania subiectului însuşiri intrinseci ale existenţei, metoda creează obiectul exact în aceeaşi măsură în care acesta creează (şi recreează) la rîndu-i metoda testîndu-i şi eventual ajustîndu-i pertinenţa. Complementare [14], obiect şi metodă îşi verifică reciproc afinitatea reală şi randamentul asocierii prin coerenţa şi valoarea rezultatelor

[14] Vezi *supra* nota 9.

seriate obținute de cercetarea care le cuplează. Rolul structurant de noi domenii ale cercetării, incontestabil propriu metodei, este legat deci de calitatea sa de extrapolant de raporturi.

Cele trei posibilități exclusive — aplicabilitate, adaptabilitate, inadaptabilitate (inaplicabilitate) — trimit în ultimă instanță la relații interobiectuale. *Obiectele* sînt cele ce prezintă unele față de altele similitudini, compatibilități, incompatibilități. Metoda, ca abstractor, este doar mediator între A și subiect, respectiv între A și B *via* subiect, fie că mental și/sau material metoda pune *doar* în evidență raporturi reale ignorate, fie că sînt „chemate" în real raporturi aflătoare, prealabil actului de cunoaștere-acțiune al subiectului, în latență.

Metoda fonologică a descripției limbilor, bunăoară, nu este emanația absolută a unor spirite geniale, ci fructul confruntării de către lingviști — de condiție intelectuală neîndoielnic eminentă — a rezultatelor istorice ale *cercetărilor de fonetică* cu *practica* comunicării prin viu grai. Confruntarea atesta contradicții fundamentale între constanța și inteligibilitatea mesajului pe de o parte, variabilitatea literalmente infinită a materialului fonic utilizat în versiuni succesive, nominal „identice", ale „aceluiași" mesaj, pe de altă parte. Soluția impasului, obținută prin analiză logică, a fost *principiul fonemic*. Cînd, ulterior, Trubețkoi, principal coautor al teoriei fonemului, va preconiza extrapolarea analizei de tip fonologic la studiul costumului, în speță a costumului ca piesă etnografică tradițională, el va avea în vedere analogiile, de ordinul legăturii funcționale, care puteau fi intuite între corelațiile pieselor de costum tradițional în genere și corelațiile din sistemele fonemice [15].

Opera și opiniile lui Trubețkoi au fost simptome ale unor tendințe mai generale mișcării științelor în secolul nostru. Tendința, pe de o parte — precum se știe — , a multiplicării și adîncirii specializării cercetărilor, manifestată în despicarea și diversificarea marilor discipline ale veacului trecut (fizică, biologie, filosofie etc.) în familii de discipline și subdiscipline cu relativă autonomie intrafamilială. Pe de altă parte, tendința adiacentă a reducerii intervalelor atît între domeniile intradisciplinare cît și dintre marile discipline clasice, precumpănitor prin inițiative interdisciplinare în largă măsură spontane, nepremeditate, efectuate adesea „pe nesimțite".

Această reorganizare în flux azi din ce în ce mai rapidă, mai perceptibilă și mai voluntară, a cîmpului științei, tinzînd să reproducă în epistemic, cu aproximare mereu mai bună, bogăția și continuitatea pluridimensională a existenței, nu e însă liberă de piedici și rezistențe subiective.

Separația rigidă a disciplinelor și a cercetării e încă, în bună măsură, o realitate. Tradiția, mascînd conjuncturalitatea compartimentărilor, a sfîrșit prin a le impune ca pe o a doua natură, concretizată și apărată de norme, interdicții, ziduri — și, mai ales, interese — instituționale. Consecutiv, separația este și o realitate psihologică. Tradusă fie în incapacitatea de a înțelege necesitatea cooperării, fie în refuzul calculat de a o accepta.

Pricinile mai adînci ale acestor stări sînt foarte diverse și nu putem spera aici a le cuprinde nici toate, nici în interdispunerea lor optimă.

---

[15] Cf. R. Niculescu, *Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare materiale* în „Revista de etnografie și folclor", 18 (1973), nr. 1, p. 25—26.

Organizatoric, o justificare ar fi dificultatea, reală, a împăcării necesității *instituționalizării* — dată fiind amploarea cercetării științifice — cu revendicarea supleței absolute în organizare, care să îngăduie modulării prompte și elastice, concordante mutațiilor și regrupărilor rapide din cîmpul practicii cercetării și al ideilor. De incriminat este, deci, nu diviziunea instituțională ci rigiditatea ei.

Acționează apoi, în orizontul mentalităților, excesul polemic de circumspecție. Geloase de independența lor, discipline precum *folcloristica*, recent emancipată din lunga subordonare a filologiei, sociologiei etc., sau *lingvistica*, degajată abia în ultima sută de ani de tradițiile unui eclectism milenar, au cultul autonomiei. La nivel individual, nu o dată se poate constata la cercetători repulsie pentru orice extensie interdisciplinară.

Ființează apoi și alte determinări de ordinul concepției. De pildă, înclinarea intimă, îndeobște nemărturisită, de a socoti lumea mai simplă și mai ordonată decît este. Avem aici a face cu una din clasele cele mai generale și mai adînc înrădăcinate de erori, denunțată de Bacon încă acum patru veacuri [16]. Pe de altă parte, operează panica în fața riscurilor angajării interdisciplinare, lenea spiritului, lipsa de imaginație, înfundarea în lutul empiriei.

Dar indiferent de motivații efective și de bune intenții formale, izolaționismul practicat de mulți cu obstinație pe parcela proprie echivalează cu a admite, implicit, un univers al cunoașterii incredibil, *categorematic*, alcătuit adică din entități nu numai distincte ci și separate, absolut autonome, capabile să reconstituie fără rest întregul doar prin simplă însumare.

Dar ironia situației rezidă în aceea că izolaționismul este nu numai teoreticește precar și ci, gnosic vorbind, iluzoriu. Pentru că, dacă e să examinăm cu rigoare faptele, nu ne vom putea sustrage concluziei că nu a existat și nu există în niciunul din domeniile științei cercetare *unidisciplinară* absolut pură. Logica și matematica în versiunile lor cele mai primitive ca și în cele mai sofisticate sînt indisociabile, chiar dacă în ce privește drepturi și teritorialități controversa continuă și în clipa de față. La rîndu-i, orice act logic — ca și orice act lingvistic — este simultan și act psihologic, chiar dacă logicienii și lingviștii preferă să facă abstracție de aceste implicații. Fizica este cu putință, ca știință, numai grație aparatului său logic și matematic. Și așa mai departe. În realitate deci, separația general admisă a disciplinelor este, în bună măsură, doar artificiu operațional destinat clarificării convenționale și simplificării mînuirii cunoștințelor, apoi uzului didactic etc.

Toată lumea deci, și de cînd lumea, practică într-un fel sau altul, mai mult sau mai puțin episodic, demersuri interdisciplinare fără ca neapărat să o știe.

Despre acest tip de cecitate gnosică Marx scria : „Se întîmplă în istoria umanității ca și în paleontologie. Lucruri care ne stau sub nas nu sînt zărite, din principiu, chiar nici de capetele cele mai pătrunzătoare, din pricina unei anume *judicial blindness*. Iar mai tîrziu, cînd vine vremea,

---

[16] Bacon incriminează această înclinare ca pe cel dintîi *idolon tribus*, de răpus dacă voim să facem posibilă știința — *Novum Organon*, I, XLV.

ne minunăm cu toţii că ceea ce nu a fost băgat în seamă îşi vădeşte peste tot urmele" [17].

La atare uimitoare defecţiuni concură efectiv determinări psihologice. Astfel, „individul — arată Claparède — capătă conştiinţa unei relaţii cu atît mai tîrziu, şi cu atît mai anevoie, cu cît habitudinile sale comportamentale au implicat mai de timpuriu, mai îndelung şi mai des, folosirea automată a respectivei relaţii". Claparède vedea aici o lege psihologică [18].

Aceste incidenţe atrag atenţia asupra faptului — nici el băgat în seamă — că trei par a fi gradele asumării posibile a demersului interdisciplinar.

Există astfel, primar, o interdisciplinaritate involuntară şi criptică, exterioară conştiinţei pentru că orientarea actuală a acesteia, sub o durată oarecare, o exclude din cîmpul recepţiei. Interdisciplinaritate incarnată, în primul rînd, de cuplajele tradiţionale, non-conştiente, ale tuturor celorlalte discipline în exerciţiu, cu diverse discipline ale gîndirii (dedicate *premiselor* elaborării ei, apoi *elaborării* însăşi, *autocontrolului*, *comunicării*: psihologie, logică etc.). Disciplinele spiritului operează în atare condiţii ascuns, imperceptibil, ca *practică* confundată indistinct cu practica sau chiar teoria — singurele aparente — ale disciplinelor cooperante (fie ele *navigaţie*, *poezie*, *agricultură*, *dietetică*, *educaţie* etc.) Şi „primitivii", spre pildă, sînt logici, deşi ignoră Logica. A demonstrat-o Lévi-Strauss. A admis-o chiar — anterior — şi un Lévy-Bruhl.

Există apoi — grad secund — o interdisciplinaritate de asemenea spontană, de asemenea practică, dar operată conştient şi implicînd interraportarea unor discipline conştient constituite şi recunoscute ca atare (Poetica sau Politica raportate la Logică, spre exemplu, precum la Aristotel).

În sfîrşit, gradul terţ presupune depăşirea mărginirilor pragmatice ale gradului secund prin critica şi „autocritica" exercitată sistematic asupra demersului interdisciplinar [19].

S-ar cuveni remarcat că ceea ce se înţelege în mod curent, şi tacit, prin interdisciplinaritate se referă *numai* la gradele secund şi terţ.

Dacă însă demersul interdisciplinar spontan, conştient ori nu, este atît de străvechi şi atît de răspîndit, cu rezultate, în ciuda „mărginirilor pragmatice", strălucite, ne-am putea întreba ce foloase s-ar putea trage dintr-o critică epistemologică.

La atare eventuale nedumeriri s-ar cădea să se răspundă că lansarea voită a unui demers ştiinţific interdisciplinar inedit — în mod responsabil considerată — este, prin natură, un act de ordinul strategiei cercetării.

---

[17] Karl Marx, Friedrich Engels, *Briefe über das Kapital*, Berlin, 1954, p. 163.

[18] Edouard Claparède, *La loi de la prise de conscience*, în „Archives de Psychologie", 17 (1918), p. 71.

[19] Din totdeauna mişcarea cunoaşterii ştiinţifice a implicat coexistenţa conexă a unei *acţiuni elaborante* (observaţie, reconstituire, expriment, interpretare) şi a unei *paraacţiuni „cogitante"*, evidentă încă la presocratici, răsfrîntă asupra *actului elaborant* căruia îi judeca — lax ori tens — conceptele, axiomele, procedeele de experienţă şi raţionament. O epistemologie a existat deci, cumva, de cînd există practică şi teorie ştiinţifică. Epistemologia modernă nu e totuşi, prin aceasta, mai puţin demers nou şi revoluţionar. Nou şi revoluţionar, între altele, prin caracterul său autodinamic, orientat şi programat, prin demultiplicarea sa ca în joc de oglinzi (reflecţie asupra reflecţiei asupra reflecţiei etc.) în care gradarea dispunerii reciproce a planurilor reflectante poate institui — fără a tăia totuşi calea privirii către adîncul infinit — revelatorii unghiulaţii, neaşteptate şi fecunde.

Decupajul inedit pe care orice nou demers se străduie să-l practice asupra existentului determină regîndirea şi restructurarea spaţiului strategic şi, concomitent, a fondului de mijloace hărăzit explorării lui [20]. Criteriul evaluării strategiei este însă eficacitatea. Or profesarea sprijinită de un puternic aparat critic teoreticeşte fundamentat a demersului interdisciplinar comportă tocmai sistematizarea de idei mai extinse, mai complexe, mai robuste, capabile să valorifice pînă în ultimele consecinţe implicaţiile demersului. Eficienţa globală a acestuia e de aşteptat să crească. În plus, *conştiinţa* lucidă a temeiurilor ontice şi gnosice este de natură să sporească reactivitatea la soluţii interdisciplinare, precum şi operativitatea şi acurateţea traducerii în act. Ceea ce înseamnă dinamizarea *creativităţii* intelectului, însuşire imanentă vizînd perpetuu, prin fuziuni succesive de date, nu „generarea" — cum voia Hegel — ci, prin inferenţe inedite, punerea în evidenţă de calităţi, respectiv valori, *noi* [21]. Demersul interdisciplinar nu poate fi stagnat în nici un sens. O sinteză interdisciplinară o dată împlinită va marca — conform naturii însăşi a sintezei — finele unei etape, începutul unei etape noi, deschizătoare de piste către noi joncţiuni interdisciplinare.

Unul dintre obiectivele plauzibile ale demersului interdisciplinar este simplificarea, respectiv rezolvarea prin artificiu, a unor dificultăţi lăuntrice unei discipline date, dificultăţi insolubile prin abordare nemijlocită şi exclusiv intradisciplinară.

Un exemplu este deja invocatul caz al elaborării fonologiei. Spre deosebire de fonetica tradiţională, în subordinea acusticii, descriptivă şi analitică, fonologia a fost concepută, vădit interdisciplinar, ca sinteză critică pe baze logice. Fonetica tradiţională ar putea fi legitim desemnată ca fonetică empirică, fonologia, ca fonetică logică.

S-ar putea obiecta totuşi că nu avem a face cu „simplificări". Că, dimpotrivă, la fondul colosal de date al foneticii tradiţionale se adaogă contingentul recent, ireductibil, adus de fonologi. „Metric" obiecţia ar putea părea fondată. „Simplu însă — zice Descartes — nu e ceea ce cuprinde un număr mai mic de elemente. O problemă sau o dificultate sînt mai simple decît altele atunci cînd se ajunge la soluţionarea lor printr-un număr de operaţii distincte mai puţin numeroase şi cînd, drept urmare, se aplică un număr mai redus de principii" [22].

Este, riguros, performanţa izbutită „foneticii logice".

Vladimir Propp s-a ilustrat prin merite asemănătoare. La întrebarea „ce e basmul?" se poate răspunde sau cu o definiţie abstractă de lexicon, sau reproducînd un număr de basme ca atare, sau recitînd catalogul Aarne-Thompson şi cataloagele naţionale derivate. Operaţii fie

---

[20] Vezi, în legătură cu aceasta, interesante observaţii epistemologice la Paolo Fabbri, *Considérations sur la proxémique*, în „Langages", nr. 10 [1968], p. 65.

[21] Epistemologia modernă (vezi *supra* nota 19) se caracterizează anume prin aceea că renunţă a mai fi simplă contemplare reflexivă a operărilor ştiinţei, contemplare solitară, distantă, ferită de incidenţa pîngăritoare a realului, vizînd să înalţe sisteme dogmatice elegante, profunde, dar autotelice, precum — să zicem — „epistemologia" kantiană. Epistemologia modernă este cu mult mai mult decît o pură meditaţie. Ea devine, din ce în ce mai pregnant, o *forţă de producţie* intelectuală efectivă în fuziune nemijlocită cu actul creaţiei ştiinţifice, sincronă şi solidară cu acesta: „contre-partie" propulsatoare şi critică (critică a criticii criticii etc.).

[22] René Descartes, *Regulae ad directionem ingenii*, în *Opuscula posthuma physica et mathematica*, Amsterdam, 1701, p. 68.

insuficiente, fie inurmăribile, fie interminabile. Propp a tranşat dificultatea introducînd conceptul de *funcţie* şi stabilind înserierea univocă a unui număr *redus şi limitat* de funcţii. Totul — dincolo de inspiraţia zoo-botanică, *via* Goethe — prin analiză logică. Am semnalat deja, în altă parte, frapante coincidenţe şi simultaneităţi de demers Propp-Carnap [23].

Deschiderea unui nou front prin sinteză interdisciplinară nu poate însă fi ţinută nici să garanteze neapărat simplificarea problemelor, nici să antreneze obligatoriu caducitate pentru disciplinele, metodele şi problemele clasice.

Nu numai atît. Este întrutotul posibil ca noul front să suscite probleme mai numeroase şi mai acute decît înseşi cele pentru care deschiderea sa a fost săvîrşită.

O compensaţie esenţială pe care demersul interdisciplinar este necesar să o furnizeze este plusul de *inteligibilitate* de aşteptat, fie şi numai pe arii problematice limitate. Dealtfel, aici se ascunde, poate, ispita oricărei cercetări transdisciplinare.

Uzajul comun echivalează neglijent *a cunoaşte* cu *a înţelege*. Vădit însă, *inteligibilul* nu se identifică cu *cognoscibilul*. Înţelegerea implică cunoaştere. Reciproca nu este adevărată. Înţelegerea este doar un moment particular — şi privilegiat — dar *non-imperativ* al cunoaşterii. *Cunoaştem* şi efectele gravitaţiei, şi legile lui Kepler şi, eventual, teoria relativităţii generalizate. Nimeni *nu înţelege* încă, *stricto sensu*, fenomenul gravitaţional.

A înţelege — spune epistemologia — înseamnă a determina raţiunea pentru care un fenomen este ceea ce este şi pentru care contradictoriul său ar fi absurd.

Cercetările de cultură populară se află adesea în situaţia de a recurge la demers interdisciplinar — de tip *relaţie cauzală* — pentru a trece de la simpla cunoaştere a faptelor la înţelegere.

Fenomene de extincţie bruscă, de pildă, sau numai rapidă, a unor manifestări culturale tradiţionale—să zicem, jocul duminecal—de care cercetarea ia cunoştinţă uneori în unele comunităţi săteşti ar rămîne de neînţeles dacă investigaţia ar stărui doar înlăuntrul perimetrului tradiţiei. Ceea ce în limitele logice ale fenomenului cultural ca atare ar rămîne de neexplicat devine însă inteligibil prin analiza volumului şi a structurii demografice şi de buget-timp locale (pe sexe, vîrste, profesii etc.), precum şi a curbei de fluctuaţie a acestora.

Sporul de inteligibilitate nu este doar un cîştig în sine. El înseamnă creşterea gradului de certitudine al propoziţiilor oricărei cercetări.

Plus de certitudine înseamnă însă pas înainte pe calea transformării respectivei discipline în *ştiinţă* sub accepţia cea mai severă a termenului, adică « dispozitiv propoziţional capabil de dezvoltare deductivă », singurul în stare să ridice vaste edificii inflexibil coerente ale cunoaşterii.

*

Şi logica lucrurilor şi cea a terminologiei cer să se deosebească demersul interdisciplinar de cercetatea *multidisciplinară*.

---

[23] R. Niculescu, *Sensurile Morfologiei basmului*, în Vl. I. Propp, *Morfologia basmului*, Bucureşti, 1970, p. XVI.

Multidisciplinaritate nu poate însemna, strict vorbind, decît unitate de obiect şi juxtapunere de metode de abordare şi decupaje[24]. Acelaşi bolovan, de pildă, poate fi studiat de către o echipă complexă din punct de vedere geometric, mecanic, optic, chimic, cristalografic, geologic etc. Cercetare eventual onorabilă, făcînd să avanseze cunoaşterea concretului. Epistemologic, ea nu va institui însă o instanţă nouă în raport de obişnuita abordare (numai chimic, numai cristalografic etc.)

Demersul interdisciplinar *trebuie* însă, dimpotrivă, să aibă un sens superior, prin definiţie novator. El presupune — negînd mai mult sau mai puţin radical disciplinele „mume" — o metodă nouă, omogenă, decupajul nu numai specific dar şi *unic* al unei multiplicităţi de obiecte disciplinare cărora metoda şi decupajul le dezvăluie, precum arătam, unitatea ascunsă şi faţete comune neluate în seamă. Cultivarea principiului interdisciplinarităţii nu înseamnă, în definitiv, decît dezvoltarea consecventă a vocaţiei intime a gîndirii : „Gîndirea — scria în secolul trecut un logician dialectician — urmăreşte nu numai identitatea reală a termenilor doar *părelnic* diferiţi, ci — şi aceasta îi constituie de fapt adevărata esenţă — caută identitatea *reală* în sînul diferenţelor *reale* ; gîndirea se străduie să deslu-şească consubstanţialitatea în diferenţe, diferenţele în consubstanţialitate"[25].

*

Analiza epistemologică generică întreprinsă s-a referit permanent, dar îndeobşte prin implicaţie, la cercetarea culturii populare, la folclor în speţă. În cele ce urmează ne vom ocupa explicit şi sintetic numai de ele, din unghiul epistemologiei proprii — în curs de edificare — a cercetărilor de cultură populară.

Decuparea teritoriului de cunoaştere distinct ce va avea să fie numit *folclor* (*Volkskunde, traditions populaires* etc.) se va efectua treptat, în Europa şi America, la finele secolului al XVIII-lea şi în cursul secolului al XIX-lea.

Decupajul va rezulta ca o consecinţă a amalgamării de „discursuri" eterogene : discursul, de ordinul *poeticii*, asupra poeziei şi muzicii în genere, discurs de veche tradiţie, urcînd pînă în antichitatea elină ; discursul — ideologic, derivînd din filosofia luminilor, în special din Jean-Jacques Rousseau — asupra excelentei „stări naturale a omului" ; ulterior, discursul —şi el ideologic, de nuanţă politică, burghez şi democratic — despre demnitatea fiecărei culturi naţionale ; mai apoi, discursul — „ştiinţifico-ideologic" — asupra pretinsei consistenţe mitologice greco-italice (sau germanice ori celtice) a ansamblului culturii europene. Amalgamarea a determinat

---

[24] O definiţie a celor două tipuri de demersuri precum cea formulată de Vl. Krasenski („În cazul în care o temă abordată de o echipă complexă este studiată din punctul de vedere al fiecărei specialităţi, sinteza urmînd să fie realizată abia la sfîrşitul cercetării, echipa este multidisciplinară. Dacă, dimpotrivă, diversele specialităţi conlucrează permanent şi îşi confruntă permanent constatările, sinteza realizîndu-se treptat în cursul cercetării, investigarea şi echipa au caracter *interdisciplinar*" — *Mecanismul cercetării*, în *Contribuţii la teoria şi practica organizării cercetării*, Bucureşti, 1970, p. 240) este o definiţie, în sine, validă. Ea reclamă totuşi, în orice caz, precizări şi completări.

[25] Auguste Joseph Alphonse Gratry, *La Logique*, Paris, 1858, vol. I, p. 370. „Malebranchist", Gratry critică din unghi spiritualist sistemul hegelian, profesînd totuşi o dialectică subtilă.

culegeri (de literatură, muzică, obiceiuri). Culegerile, la rîndu-le, au favorizat adîncirea sincretismului discursurilor prealabile.

Conceput prin fecundare interdisciplinară, a fost oferit astfel cunoașterii un domeniu nou. Și pentru ochiul savant, și pentru conștiința publică cultivată, și — chiar — pentru mediul folcloric însuși. Căci, în condițiile modului de viață tradițional, mediile folclorice rămîn, totdeauna, nu numai mărginite la orizontul local (ca informare generală, nomenclatură de datini, repertoriu etc.), dar și străine de gîndirea cu abstracte globale gen [cultură tradițională] sau [folclor], categorii sintetice în stare să subsumeze organic și ghicitori și ursitori, și cîntece și descîntece, păstrînd deosebirile, dar neutralizate, spre a integra totul în același plan conceptual.

Folclorul a făcut deci saltul de la statutul de *existent* în sine, ignorat, la cel de *obiect*, grație interferării, în marș, a unor discipline mai vechi și mai noi — filologie, istorie, filosofie etc. —, care, adîncind și mai ales raționalizînd impulsurile ideologice și emoționale ale începuturilor, s-au autoconstituit, neintenționat și fără conștiință clară, în agregat de factură interdisciplinară desemnat prin nume semnificînd sub termeni feluriți conceptul de *folcloristică*.

Interdisciplinar constituită, folcloristica și-a perpetuat, ca și alte științe ale omului, vocația complexității disciplinare. Chiar dacă inconsecvent și, de regulă, fără autocontrol critic.

Folcloristica românească a urmat în linii generale același itinerar de evoluție ca și folcloristica europeană și americană. Cercetările de primă importanță întreprinse de Odobescu, Hasdeu, S. Mangiuca, G. Dem. Teodorescu, Gaster, Al. Philippide, Șăineanu, N. Iorga întrețes considerații filologice, de istorie politică, socială și de civilizație, de psihologie și entopsihologie, de mitologie, arheologie, stilistică, retorică și poetică, jurisprudență ș.a.

Simptomatică pentru toate aceste cercetări este, mai mult sau mai puțin perceptibilă, o anume „*excentrare*" a punctelor de vedere. Descoperit și împins în cîmpul cunoașterii savante pentru a apăra și ilustra teze date — dealtfel de nobilă intenție — folclorul, dintru început și în anume măsură pînă azi, a fost abordat nu atît ca ax de interes intrinsec cît ca fond disponibil de materiale gravitînd în orbita altor preocupări : pentru a argumenta caracterul național, a documenta evenimente în slujba istoriografiei, a comunica date de mentalitate arhaică, a furniza informație lingvistică (lexic, gramatică, stilistică etc.) ș.a.m.d. Chiar și un spirit lucid ca Ovid Densusianu, novator în teoria domeniului, uzează de folclor în cea mai largă măsură pentru a-și sprijini ipoteze dialectologice, de istoria civilizației etc.

Revoluția de metodă care va centra, în sfîrșit, cercetările pe coordonatele interne ale fenomenului folcloric o va desăvîrși, în perioada interbelică, abia Constantin Brăiloiu în cooperare cu școala sociologică a lui Dimitrie Gusti. Sincron, cercetările desfășurate, independent, de D. Caracostea, I. Mușlea, P. Caraman marchează și ele tendințe nete de centrare a corelațiilor interdisciplinare pe axa folclorului ca atare.

Ceea ce — între altele — îndeamnă la sublinierea unui aspect teoreticește important dar pe care pînă acum l-am tratat puțin explicit : complexele interdisciplinare presupun nu numai colaborări în parte egală ale

tuturor constituenţilor ci şi cooperări sub dominanţa reglatoare a intereselor *uneia* din disciplinele concurente (*biofizica* e precumpănitor biotropă, *bionica* tehnotropă etc.).

Meritul cercetărilor interdisciplinare şi multidisciplinare interbelice, continuate după 1948 de I.E.F., rezidă în străduinţa de a duce pînă la ultime consecinţe axioma de existenţă privind folclorul, lansată — precumpănitor din bibliotecă şi din cabinetul de lucru — de romanticii şi pozitiviştii veacului al XIX-lea.

Aceste cercetări au pus în evidenţă, prin investigaţii de teren concepute riguros, complexitatea *eterogeneităţii* sincretice a fenomenului cultural tradiţional.

Astfel, a apărut limpede, cultura tradiţională comportă simultan, mediate sau nemijlocite, fenomene interconexate de ordin psihologic, lingvistic, filosofic, estetic, etic, pedagogic, terapeutic, tehnologic, economic, juridic, politic etc. Această profundă şi abundentă diversitate este agravată, în plan sociologic, de multiplicitatea cadrelor sociale care o susţin (individ, grup — de vecinătăţi, rudenie, prietenii, sex, vîrstă, îndeletniciri — , comunitate, colectivitate, societate), iar în plan ontologic, de necesitatea, pentru cercetare, de a aborda toate faptele într-o dublă perspectivă : obiectivă, purtînd asupra obiectelor culturale înseşi, şi subiectivă, respectiv intersubiectivă, purtînd asupra reflexului acestora în conştiinţa purtătorilor. Apoi, pe lîngă dimensiunea structurală, sincronică, *toate* acestea comportă şi o dimensiune istorică, cu atît mai necesar de redobîndit cu cît fenomenul tradiţional cunoaşte în ultimii 150 de ani, iar în zilele noastre cu o acceleraţie crescîndă, schimbări precipitate şi fundamentale ; la noi, datorită apropierii satului de condiţia urbană, sistematizării rurale, omogenizării progresive a societăţii.

Cercetarea s-a confruntat şi se confruntă deci cu modul pregnant în care cultura populară tradiţională ilustrează binecunoscuta teză desemnînd mişcarea socială ca cea mai complexă formă a *mişcării*. Ea se confruntă totodată şi cu principiul indivizibilităţii *adevărului*, răsfrînt în unitatea şi coeziunea exemplară a *obiectului* : cultura populară alcătuieşte o arhitectură de sens densă, strîns solidară, cu compartimente intim sudate. Ceea ce creează dificultăţi. Tehnologia, habitusurile corporale, dansul, muzica, poezia, alimentaţia, obiceiurile sociale, mentalitatea nu pot fi disociate fără riscul compromiterii inteligibilităţii nu numai a ansamblului ci şi a fiecărui segment disociat. Cum însă cercetarea nu poate acţiona pe ansambluri hipercomplexe cu fiziologie vag cunoscută, defalcări se practică totuşi. Ele ar presupune un număr de operaţii rafinate, nu totdeauna, din păcate, şi efectuate.

Contradicţiile obiectului şi contradicţiile condiţiei cercetării — pe lîngă alte slăbiciuni subiective — sînt cele ce explică pricina pentru care cercetările de cultură populară se află încă — şi nu numai la noi — într-o fază primară a procesului constituirii propriei esenţe [26]. Proces ce se traduce practic în efortul de agregare, astăzi, a unui condominium interdisciplinar adecvat şi obiectului şi exigenţelor cercetărilor moderne de vîrf în cîmpul ştiinţelor omului.

---

[26] Cf. R. Niculescu, *Consideraţii pe marginea anonimatului creaţiei populare*, în „Revista de etnografie şi folclor", 10 (1965), nr. 2, p. 1, § 1.

Este o cerință vitală a dezvoltării [27]. Experiența unor creatori în domeniul cercetării culturii și a omului în cultură, precum Malinowski, Radcliffe-Brown, Brăiloiu, Lévi-Strauss, oricîte și orideunde ar veni obiecții, o atestă ireversibil.

Expresia cea mai generală a voinței moderne de sinteză interdisciplinară o întîlnim la nivelul *metodei generale*, care, la noi, înseamnă consolidarea concepției de cercetare derivată din principiile preconizate și practicate de școala sociologică de la București [28]. *Metoda* are astfel în vedere îmbinarea unor strategii de ordin logic, operînd asupra materialului, de ordin psihologic, menite să optimizeze relațiile cercetătorului cu informatorii, de ordin tehnic, destinate să asigure fixarea și reproducerea cu minime distorsiuni a datului real [29].

Dar, spre a desena un releveu cît mai adevărat al configurării și întretăierii mulțimii de lanțuri cauzale și de raporturi funcționale care generează, definesc sau guvernează fenomenul cultural tradițional, pentru a pune rînduială în imaginea epistemică a diverselor conexiuni între datele fenomenului, a relațiilor lor de ordine și rang în cuprinsul structurilor, ori pentru a testa valabilitatea și consistența conceptului de *sistem* (de care s-a uzat și abuzat în caracterizările declarative ale culturii populare), sînt necesare cercetări interdisciplinare de ordin special. În cadrele metodei generale, acestea sînt chemate să aducă precizări de rigoare tehnică stringentă.

Asemenea cercetări au fost efectuate cu succes. Ele ilustrează perfect mai sus schițata tipologie — cauzalitate, funcționalitate, echivalență (în legătură cu care am adăoga doar că cele trei modalități tipologice se pot, prea bine, *combina*).

Nu intenționăm aici o bibliografie a cercetărilor românești de acest fel. Ne vom mulțumi să punctăm doar orientările, în mare, plus un minimum de exemple.

Au fost întreprinse cercetări experimentale riguroase asupra relațiilor *cauzale* dintre psihologie și folclor [30]. În domeniul relațiilor de natură *funcțională* au fost obținute rezultate remarcabile în studierea versului popular românesc cîntat [31]. În cîmpul relațiilor de *echivalență*, au fost elaborate modele logice și matematice de gramatici narative [32].

O problematică oarecum deosebită prezintă demersurile — de ordinul relațiilor de *echivalență* — care cuplează cercetări de cultură populară și cercetări semiotice. Astfel s-au întreprins cercetări urmărind fie consolidarea unei *semiotici teoretice* uzînd de folclor ca teren de experiențe [33], fie

---

[27] Cf. Mihai Pop, *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, Paris, 1971 (roneotipat).

[28] Cf. O Bîrlea, *Principiile cercetării folclorice*, în „Revista de etnografie și folclor", 11 (1966), nr. 3.

[29] Cf. O. Bîrlea, *Metode de cercetare a folclorului*, București, 1969.

[30] Cf. Ghizela Sulițeanu, *Psihologia folclorului muzical*, Universitatea din București, vol. I — III, 1973 (Teză).

[31] Cf. Constantin Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté* (1954) și *La rythmique enfantine* (1955), în *Opere*, vol. I, București, 1967.

[32] Cf. Stanca Fotino și Solomon Marcus, *Gramatica basmului*, în „Revista de etnografie și folclor", 18 (1973), nr. 4—5.

[33] Cf. Sanda Golopenția-Eretescu, *Probleme semiotice în cercetarea folclorului*, în „Revista de etnografie și folclor", 16 (1971), nr. 2.

reaşezarea, pe temelii semiotice, a cercetărilor de cultură populară [34]. Ambele orientări însă urmăresc, în fond, un acelaşi dublu obiectiv, dar considerat din perspective diferite : structurarea simultană şi complementară a două neodiscipline interferente.

Rezultatele semnificative ale cercetărilor menţionate, ca şi ale altora, încheiate ori în curs, sînt dovada rodniciei demersului transdisciplinar şi proba inoportunităţii cererii de a se amîna deschiderea interdisciplinară pînă ce etnografia şi folcloristica — se pretinde — « vor fi lămurit originile şi rosturile fenomenelor ».

Este drept că o cooperare consistentă între entităţi amorfe e anevoie de imaginat, şi că discipline rămase în primitivitate, care şi-ar cunoaşte precar propriul obiect s-ar preta cu greu unei angajări interdisciplinare. Nu acesta este însă — oricare le-ar fi subdezvoltarea relativă [35] — cazul cercetărilor de cultură populară. În plus, demersurile interdisciplinare au fost din principiu concepute ca instrumente destinate tocmai elucidării de „origini şi rosturi" (eventual chiar „arderii de etape" în această privinţă) prin efectuarea organizată a unor operaţii practicate deja — cum am văzut — din totdeauna, cel puţin în parte, dar spontan, haotic, sporadic, în cadrul studierii tradiţionale.

*

În temeiul structurilor teoretice pe care le-am construit şi al constatărilor practice, ar putea fi de folos schiţarea unui compendiu programatic.

Astfel, stimularea cercetărilor interdisciplinare în studiul culturii populare ar reclama — credem — îmbunătăţiri în cel puţin patru domenii strîns legate reciproc :

Diviziunea Muncii. Paradoxal, o adîncă şi bine gîndită diviziune a muncii şi a *obiectului* se constituie ca una din premisele indispensabile ale oricărei cercetări interdisciplinare. Contradicţia e numai aparentă.

Îndeobşte epistemologii care pledează cauza interdisciplinarităţii aruncă anatema asupra specializării şi lasă impresia că au dreptate [36]. De fapt, raţionamentele lor sînt sofistice, trunchiază cu inocenţă logica realului şi dialectica procesului epistemic.

Complexitatea realului, imensitatea fondului cunoştinţelor deja acumulate de diversele discipline (de cercetările de cultură populară în speţă), limitările omului — deja invocate — fac din specializare şi diviziunea muncii (complinite imperativ de o amplă informare asupra *ansamblului* disciplinei) condiţia drastică fără de care înaintarea cunoaşterii nu e cu putinţă în nici o direcţie. Apoi demersul interdisciplinar este, prin esenţă, legat de tărîmul profunzimilor ; el nu poate opera la nivelul — atît de particularizant — al „epidermelor" concrete, al structurilor de suprafaţă. Ca

---

[34] Cf. R. Niculescu, *Repere ale unei teorii ...* ; R. Niculescu şi Anca Giurchescu, *Thèses sur la structure de la danse folklorique* (ms.), comunicare la Seminarul de semiotici audio-vizuale, Urbino, 1971.

[35] Pentru argumentarea conceputului de „disciplină subdezvoltată", v. articolul nostru *Cercetarea interdisciplinară, imperativ al stadiului actual al cercetărilor de cultură populară*, în „Revista de etnografie şi folclor", 18 (1973), nr. 4.

[36] Cf., spre pildă, lucrarea polemică, altminteri remarcabilă, a lui G. Gusdorf, *Les sciences de l'homme sont des sciences humaines*, Paris, 1967.

urmare, o fuziune interdisciplinară fertilă nu poate fi înfăptuită decît de parteneri care, prealabil subordonării interdisciplinare, își cunosc nu numai în extensie ci și în adîncime, intensiv, obiectul. Dealtfel, fie și un examen grăbit al lucrurilor va atesta că cele mai numeroase, mai temeinice și mai productive cercetări interdisciplinare sînt cele angajate la nivelul subdisciplinelor celor mai specializate și mai elaborate (nu, de pildă, „folclor și matematică", ci *structură narativă și structură algebrică* etc.)

Din acestea rezultă limpede și că, din unghiul interdisciplinarității, cercetările de tip multidisciplinar, unidisciplinar, subdisciplinar au, fiecare cu merite și limite, nu numai îndreptățirea — neutră — de a fi, ci și misiuni exprese, de neînlocuit.

Revenind la diviziunea muncii, am avea temeiuri, din păcate, să ne întrebăm dacă actuala ei formulă în cadrul disciplinei noastre este într-adevăr rațională, echitabilă și fecundă.

Competența multiplă. Complementar diviziunii muncii și specializării, alt moment necesar antemergător interdisciplinarizării este asigurarea unei bune stăpîniri de către fiecare dintre parteneri a celorlalte discipline ale complexului proiectat.

Realizarea unui atare moment e — cum sugeram — plusul care distinge demersul interdisciplinar sistematic de cel spontan și difuz, sprijinit în cazul cel mai bun de o competență rudimentară.

Neîndoielnic, orice cale către cunoaștere este la urma urmelor legitimă în măsura în care rezultatele obținute — în condiții de rectitudine etică — sfîrșesc prina fi validate. Și este cert — experiența o dovedește —, demersul interdisciplinar improvizat, demers sărac dar cu o pondere reală apreciabilă în științele umane, poate prilejui nu doar castele de cărți de joc ci și intuiții și concluzii de valoare. Nu este totuși mai puțin cert și că, prin forța lucrurilor, atare cercetări nu pot depăși un anumit plafon. Pe de altă parte, incompetența — complicată cu veleități — poate duce, ca de atîtea ori, și la numai simple înșelătoare jocuri cu frînturi de metodă, cu noțiuni golite de substanță, cu terminologie folosită impropriu ; sau, mai rău, poate fi doar pretext unui dandysm intelectual sterp.

Asigurarea formării corespunzătoare a unor competențe plurale în corpul de cercetare consacrat studierii culturii populare rămîne, încă, problemă deschisă.

Educarea unei viziuni unitare. Extinderea cercetărilor interdisciplinare necesită un climat interior prielnic. Atare climat poate fi însă instaurat ferm doar prin educarea prealabilă, și apoi *continuă*, a spiritelor în sens epistemologic și antropologic ; pe de altă parte, prin cultivarea aderenței la *cultură* în sensul cel mai larg al cuvîntului. Fără o bogată cultură, asimilată, un lucrător în domeniul științelor omului, chiar bine informat pe spațiul parcelei sale, va putea, eventual, descrie corect și îngrămădi fapte materiale evidente. Cu greu va putea face însă *cercetare* eficientă—în accepția epistemică elementară a cuvîntului —, și, încă mai greu, cercetare interdisciplinară, tip de investigație care reclamă un simț acut, cizelat prin cultură, al unității lumii, cunoașterii și omului.

Delicatele probleme ale promovării, prin educație permanentă, a unei viziuni integrative în cercetare nu au fost încă decît foarte parțial rezolvate.

COORDONARE. Economicitate (în efort, investiții, mijloace materiale) și randament superior pot fi, apoi, atinse doar prin coordonarea dinamică și flexibilă — încă nerealizată — a demersurilor interdisciplinare, individuale sau colective, în proiect sau în curs în diverse instituții și centre de cercetări.

Imperativul clarității și al economiei în expunere ne-a îndemnat să simplificăm oarecum tabloul și să prezentăm cele patru domenii (și momente), atît laolaltă cît și fiecare în parte, ca structuri limpezi de precedențe și succedențe logice. În realitatea practicii de cercetare ele pot fi însă, se înțelege, coextensive, își pot schimba ordinea, se pot „urmări" recurent (*coordonarea* poate stimula *competența* plurală, aceasta poate impulsiona *specializarea* și așa mai departe).

*

Dacă este să regîndim prospectiv datele analizei noastre ne putem pune, în încheiere, întrebarea care vor fi căile viitoare ale sintezei în cercetările de cultură populară.

Cea mai probabilă pare ipoteza unui concentrat interdisciplinar sub dublă dominanță : semiotică și axiologică. Semiotică, pentru că *semnul*, și *textul* ca rețea de semne [37], par în momentul de față categoriile operaționale cele mai cuprinzătoare, mai elastice și, totodată, mai consistente, în măsură să ordoneze coerent ansamblul elementelor disciplinare care coexistă, *de fapt*, în cercetările de cultură populară. Și dominanță axiologică, pentru că *valoarea* reprezintă punctul focal implicit al oricărei manifestări culturale, ca și justificarea ansamblului oricărei culturi ; valoarea va reprezenta probabil, de fiecare dată, semnificatul-limită.

Valoare și semn — embleme abstracte ale culturii — se cuprind, din acest unghi, una pe cealaltă, reciproc și simultan : valorile capătă trup prin semne, semnele își justifică existența ca valori.

Deocamdată însă, parabola emblematică concretă a efortului întru bunăvoință și cooperare interdisciplinară rămîne încă povestea (*formulatale*) tip *AaTh. 2044* în care, ingenuu, și șoricelul și pisicuța, și Mary și Annie, și unchiul și mătușa, și bunicuțul și bunicuța, se alătură, pe rînd, lanțului de mîini care încearcă să zmulgă, trudnic, napul sau morcovul colosal.

ASPECTS EPISTÉMIOLOGIQUES DES RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES ET LA CULTURE POPULAIRE

L'auteur entreprend un examen critique du système de concepts fondamentaux de la recherche scientifique (*objet*, *sujet*, *discipline*, *science*, *loi*, etc.) et déduit les éléments, et le projet d'ensemble, de la reconstruction du concept d'*interdisciplinarité*. On y propose ensuite une typologie tripartite, minimale, de l'interdisciplinarité en général, et un programme de mesures pratiques (concernant la division du travail, la pluricompétence, la coordination des efforts), à même de stimuler les recherches interdisciplinaires sur la culture populaire traditionnelle.

[37] O definiție posibilă a textului, din această perspectivă, o propune R. Barthes : „pretutindeni unde o activitate de semnificare este pusă în joc conform cu reguli de combinare, transformare și deplasare, avem *text*". — R. Barthes, *Le texte. De la théorie à la recherche. Jeunes chercheurs*, în „Communications", [1972], nr. 19, p. 3.

OBSERVAȚII ISTORICO-FILOLOGICE DESPRE „MIORIȚA" LUI ALECSANDRI

AL. I. AMZULESCU

Nu întîmplător, asemenea aerului puternic ozonat al marilor înălțimi, piscurile literaturii universale au exercitat din totdeauna o atracție fascinantă, făcînd ca în jurul lor să se reverse adevărate rîuri de cerneală. Despre poemele homerice, ca și despre *Divina Commedia*, *Don Quijote*, *Hamlet* ori *Faust* s-au scris, se pare, despre fiecare în parte, biblioteci întregi, fără ca zelul comentatorilor să se fi istovit. Aceasta se explică, desigur, prin complexitatea inepuizabilă a capodoperelor. Ca însăși natura și viața, ele oferă mereu noi fațete privirii analitice. Substanța lor, profund dialectică, iscă necontenit noi — chiar dacă uneori și false ! — probleme. E tocmai temeiul pentru care, după memorabila formulă horațiană, iscusința comentatorilor rămînînd veșnic obstinată, *Grammatici certant et adhuc sub judice lis est* ... [1].

Nimic nu poate fi exagerat evocînd cele de mai sus spre a poposi, de fapt, la plaiurile *Mioriței*. Într-adevăr, despre „cîntecul mioarei" — pe care atît de mult l-a îndrăgit — M. Sadoveanu afirma în 1944 că „rămîne singur între mii de cîntece, ca un pisc pleșuv între muncele" [2]. Cu aproape un veac mai înainte, discretul și enigmaticul descoperitor al *Mioriței*, A. Russo, nu s-a sfiit să așeze „pre Virgil și pre Ovid" alături de neștiutul, cel dintîi stihuitor al cîntecului valah : „De vom deschide pre Virgil și pre Ovid, ne vom găsi, pot zice, acasă la noi [...] Pe lîngă acești doi creatori de poezie antică s-au adăogit un al treile poet, păstoriul cîmpiilor și al munților noștri, care au produs cea mai frumoasă epopee păstorească din lume : *Meoriția*. Însuși Virgil și Ovid s-ar fi mîndrit cu drept cuvînt, dacă ar fi compus această minune poetică " [3].

Se împlinesc 125 de ani de cînd, pentru întîia oară (în „Bucovina" fraților Hurmuzaki, din 18 februarie 1850) V. Alecsandri a încredințat tiparului celebra „variantă" care rămîne, oricum, pe veci legată de numele și de pana sa. Se știe însă că — voit sau nu — marele poet, recunoscînd dar

---

[1] Horatius, *De arte poetica*, vs. 78.
[2] M. Sadoveanu, *Cîntec bătrînesc*, în „Carpații", Sibiu, XII (1944), nr. 4, p. 91.
[3] A. Russo, *Scrieri* publicate de P. V. Haneș, București, 1908, p. 187.

Rev. etn. folc., tom. 20, nr. 2, p. 127–158, București, 1975.

şi acoperind în parte rolul prietenului A. Russo în „descoperirea" *Mioriţei*, a lăsat să plutească în jurul acestei capodopere a folclorului nostru aureola celui mai ciudat mister, făcîndu-ne — nu fără motiv — să ne întrebăm şi azi care este de fapt provenienţa faimoasei sale variante şi cît de adînc pana glorioasă a Poetului s-a amestecat „îndreptînd" şi distilînd „lamura ei din variantele tufoase şi imperfecte, pînă ce a statornicit-o definitiv în forma-i pură de juvaer" [4].

Este adevărat că unii dintre cei mai de seamă comentatori au expediat în cele din urmă, — considerînd oţioasă — atare problemă, preferînd să ridice mai departe cuvenitele osanale perspicacităţii şi măiestriei neîntrecute a poetului care a izbutit să înalţe ca din senin acest întîi şi inegalabil monument al folclorului nostru. Prin aceasta „problema" nu încetează însă să existe, nefiind nicidecum indiferentă modestei cercetări folcloristice, care este oricum datoare să caute şi să găsească răspunsul cît mai plauzibil, cît mai aproape de adevăr. Acesta nu este deloc lipsit de importanţă, spre a nu clădi comentariul, oricît de subtil şi de autorizat, pe o bază, altfel în veci îndoielnică.

În cursul celor 125 de ani care au trecut de la întîia publicare a variantei Alecsandri, s-a acumulat o enormă literatură — aproape o mie de înregistrări de alte şi alte variante, ca şi noi şi noi comentarii şi studii — între care la loc de frunte se aşază îndeosebi cele pe care le datorăm lui O. Densusianu, D. Caracostea, L. Blaga, I. Muşlea, C. Brăiloiu, H. H. Stahl, I. Diaconu, iar în vremea din urmă lui M. Eliade. Datorăm de asemenea străduinţei fără egal a lui A. Fochi osteneala, mai presus de orice laudă, de a fi dedicat *Mioriţei* masiva sa monografie, tipărită în anul 1964, adevărat monument de tenacitate şi de erudiţie ştiinţifică, întru totul vrednic de valoarea şi renumele *Mioriţei* [5]. Însumînd de pretutindeni şi confruntînd cu migală aproape tot ce se putea cunoaşte despre *Mioriţa* pînă la data apariţiei lucrării sale, A. Fochi a întreprins în cel mai desăvîrşit spirit obiectiv, o extrem de minuţioasă analiză structurală a textelor culese şi o sinteză critică a comentariilor şi părerilor emise pe parcursul timpului, oferindu-ne o adevărată enciclopedie a *Mioriţei*.

Faţă de cele cu desăvîrşită artă critică expuse de A. Fochi, sînt totuşi posibile noi observaţii şi sugestii, care ar putea aduce în făgaşul explicării *Mioriţei* unele nebănuite ipoteze, dacă nu chiar reale noi descoperiri, fără intenţia de a ştirbi ori contrazice, ci dimpotrivă, în dorinţa de a continua şi întregi, oricît de puţin, comentariul omnilateral al lui A. Fochi.

Vom începe deci prin a reţine şi sublinia mai întîi unele dintre preţioasele concluzii ale lui A. Fochi. Punînd laolaltă unele certitudini dar şi unele şovăieli şi îndoieli adunate din cuprinsul monografiei *Mioriţei*, vom face din acestea un consistent punct de plecare al modestei contribuţii pe care ne propunem s-o aducem în cele ce urmează.

★

[4] Cf. M. Sadoveanu, *op. cit.*, p. 91.

[5] A. Fochi, *Mioriţa*, Tipologie, circulaţie, geneză, texte, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1964.

Ceea ce A. Fochi se vedea silit să constate cu zece ani în urmă, rămîne, în ciuda masivei sale monografii, cel puțin în parte valabil și acum : [...] *în jurul Mioriței planează încă și azi numeroase prejudecăți* [6].

Pe lîngă prejudecățile — astăzi în mare parte risipite prin însăși soliditatea demonstrațiilor lui A. Fochi — , stăruie însă și o seamă de incertitudini și șovăieli, care își găsesc locul chiar și în uriașa monografie a *Mioriței*. Așa, spre pildă, în ce privește „originea textului" lui Alecsandri : *Discuția cu privire la originea textului* — arată A. Fochi — *este infructuoasă, poetul lăsîndu-ne în cel mai desăvîrșit întuneric* [7]. Mai departe, A. Fochi adaugă : [...] *problema originii textului nu poate fi pe deplin elucidată, pînă la descoperirea vreunor mărturii mai precise* [8].

Cu toate acestea, există în desfășurarea monografiei unele afirmații care denotă că A. Fochi optează totuși hotărît : *Astăzi se poate afirma cu certitudine că A. Russo este descoperitorul și culegătorul Mioriței* [9]. Această afirmație apare însă mult atenuată după aproape 350 pagini : *Acum o sută și mai bine de ani, Alecsandri, publicînd balada, afirma destul de neprecis că textul a fost cules la Soveja și pe Ceahlău. Care este adevărul în privința aceasta e greu de spus, pare însă mai probabil ca textul să fi fost cules în prima localitate* [10].

Esențial pentru punctul de vedere al lui A. Fochi în această privință rămîne în cele din urmă faptul că, în timp ce pentru alte cazuri A. Fochi grupează o seamă de variante ca „nelocalizate" [11], varianta lui Alecsandri (cu sigla *MOLD. 27*) apare situată, atît în „tabloul variantelor analizate" [12] cît și în harta nr. 1, la localitatea *Soveja*, ceea ce arată că, în ciuda rezervei sale prudente, A. Fochi înclină cu precădere pentru aceasta.

Propunîndu-ne a supune unei noi și atente reexaminări tocmai această problemă, în căutarea „vreunor mărturii mai precise", socotim necesar ca, în prealabil, să consemnăm și să subliniem încă unele dintre prețioasele certitudini — sau șovăieli — ale monografiei.

Analizînd și comparînd amănunțit variantele baladei, apoi sintetizînd cuantificarea analizelor statistice într-o seamă de profile grafice edificatoare pentru a stabili morfologia și tipologia variantelor de pretutindeni în comparație cu varianta Alecsandri, A. Fochi conchide în esență următoarele în privința versiunii moldo-muntene : *Dacă trecem la analiza materialului din Moldova, ne-am aștepta ca el să urmeze întru totul schema variantei lui Alecsandri, culeasă și ea din aceeași provincie. Lucrurile stau însă cu totul altfel* [13].

Dintre numeroasele considerații și aprecieri ale lui A. Fochi în privința greutății specifice a diferitelor episoade și momente tematice din desfășurarea *Mioriței*, trebuie reținută mențiunea specială pe care A. Fochi o face despre „cadrul epic inițial", chiar dacă „testamentul ciobanului"

---

[6] Cf. *ibidem*, p. 123.
[7] Cf. *ibidem*, p. 124.
[8] Cf. *ibidem*.
[9] Cf. *ibidem*, p. 129.
[10] Cf. *ibidem*, p. 475.
[11] Cf. *ibidem*, p. 1057 — 1064.
[12] Cf. *ibidem*, p. 185, nr. 524.
[13] Cf. *ibidem*, p. 212.

e în cele din urmă subliniat ca fiind *sine qua non* pentru definirea *Mioriței: Nucleul central, fără de care Miorița nu ar fi baladă, fără de care nu și-ar fi cîștigat o individualitate artistică și nu și-ar fi justificat existența în cadrul folclorului românesc, este episodul conflictului ciobănesc, cadrul epic inițial. Acest episod, deși cunoaște nenumărate forme de realizare artistică, diverse interpretări tematice, nu este cunoscut decît de Miorița* [14].

Referitor la acest „nucleu central", reținem observațiile lui A. Fochi privitoare la variantele moldovene : *În Moldova, cadrul epic inițial, format din locul dramei, transhumanța, ciobanii, complotul, cauzele omorului și oaia năzdrăvană este slab reprezentat. Frecvența sa ne îndreptățește să-l socotim neesențial pentru balada locală* [15].

De asemenea sînt vrednice de reținut constatările lui A. Fochi cu specială privire la variantele vrîncene : *Se poate deci vorbi despre o destul de redusă influență a tipului Alecsandri în această regiune.* [...] *În cadrul zonei întregi, tipul Alecsandri se repartizează la extremitățile de nord și de sud* [16]. Și : *Dezagregarea epicului atinge maxima în Moldova, și mai simptomatic încă în Vrancea, regiunea presupusă de baștină a baladei* [17].

Față de aceste observații și constatări privitoare la Moldova și îndeosebi la zona vrînceană, sînt de remarcat observațiile oarecum surprinzătoare ale lui A. Fochi cu privire la Muntenia : *Dacă trecem să cercetăm situația din Muntenia,* [...] *schema generală trădează o extrem de mare asemănare cu schema lui Alecsandri.* [...] *O trăsătură deosebitoare față de Moldova este predilecția munteanului pentru cadrul epic inițial* [18]. Și : [...] *Muntenia înclină către realizarea celei mai complete scheme tematice a Mioriței* [19]. Precum și : *În Muntenia, schema lui Alecsandri pare să fi înlocuit versiunile locale* [20].

Și mai surprinzătoare sînt în cele din urmă constatările de sinteză finală în privința tipologiei. Referindu-se la „Tipul 1 (Alecsandri)", A. Fochi constată : *Tipul, răspîndit din Oltenia și pînă în nordul Moldovei, pare însă a constitui o predilecție specială pentru Muntenia de nord, unde, după cum dovedește harta tipologică, are un veritabil centru de intensitate circulatorie* [21]. [...] *Dealtfel, din cele arătate mai sus, s-a putut vedea că Muntenia a optat în foarte mare măsură pentru tipul Alecsandri* [22].

Față de aceste observații, întru totul întemeiate pe minuțioasa analiză obiectivă a structurii variantelor, corelată cu însăși răspîndirea geografică a acestora, care sînt explicațiile și motivările sugerate de A. Fochi în monografia sa ?

Remarcînd deosebirea, în genere, a variantelor moldovene față de varianta Alecsandri și referindu-se mai întîi la „cadrul epic inițial ... slab reprezentat în Moldova", A. Fochi comentează : *Din situația aceasta nu rezultă însă că în această parte ar trebui să vedem cu necesitate mîna lui Alec-*

---

[14] Cf. *ibidem*, p. 543 ; vezi și p. 534.
[15] Cf. *ibidem*, p. 213.
[16] Cf. *ibidem*, p. 393.
[17] Cf. *ibidem*, p. 221.
[18] Cf. *ibidem*, p. 215.
[19] Cf. *ibidem*, p. 222.
[20] Cf. *ibidem*, p. 225.
[21] Cf. *ibidem*, p. 393.
[22] Cf. *ibidem*, p. 395.

sandri. În cel mai bun caz, în slaba reprezentare a acestui cadru epic inițial trebuie să vedem simptomul unei evoluții. Se pare că în Moldova, balada începe să renunțe la însușirile sale epice, reducîndu-se treptat la simpla discuție dintre oaie și cioban. Aceasta pare să fie cu atît mai plauzibil, cu cît în Moldova însuși genul folcloric al baladei a fost supus unei mai timpurii și mai adînci prefaceri evolutive decît în Oltenia și Muntenia [23].

Constatînd, dimpotrivă, că : *O trăsătură deosebitoare față de Moldova este predilecția munteanului pentru cadrul epic inițial*, A. Fochi încearcă această explicare : *Credem că putem formula în această privință și cîteva considerații explicative. Genul baladei în general este în Moldova pe cale de dispariție, în timp ce continuă să se mențină într-o stare destul de bine închegată în Muntenia. Această situație se resfrînge și în structura Mioriței : în Moldova, urmînd linia de evoluție regresivă a întregului gen, Miorița începe să se dezepicizeze, în vreme ce în Muntenia Miorița apare mai stabilă și mai închegată sub raportul epicului. În afară de aceasta, variantele muntene trădează o foarte puternică influență a schemei tematice de tip Alecsandri (lucru care va deveni evident în capitolul de descriere a baladei), ceea ce ne poate duce la concluzia că în această provincie textul local va fi fost înlocuit cu textul difuzat prin școală* [24].

În sfîrșit, observînd că *Dezagregarea epicului atinge maxima în Moldova, și mai simptomatic încă în Vrancea*, A. Fochi explică : *Este un simptom de evoluție ce nu poate fi trecut cu vederea și credem că ține de stadiul actual de evoluție a baladei în acea regiune. Situația generală a Munteniei se poate explica prin influența versiunii tipărite a lui Alecsandri și prin mai buna păstrare în acea regiune a genului folcloric al baladei încă și în zilele noastre* [25].

Dealtfel, referindu-se la influența versiunii Alecsandri pe calea tiparului, A. Fochi accentuează încă o dată în altă parte, din treacăt : *Deși varianta lui Alecsandri a fost impusă maselor prin prestigiul literei tipărite* [26] ... etc.

Dacă se cuvine să fim, negreșit și întru totul, de acord cu explicațiile lui A. Fochi în ce privește stadiul diferit de evoluție al cîntecului epic în Moldova în comparație cu Muntenia, — și aceasta fiind de fapt o constatare pe deplin obiectivă, întemeiată pe tot ce se cunoaște în acest sens — , unele stăruitoare semne de întrebare se ridică, totuși, cînd este vorba de influența, atît de diferențiată, a cărții și de „prestigiul literii tipărite".

Este legitim să ne întrebăm anume de ce presupusa influență a variantei tipărite de Bardul de la Mircești s-ar fi impus atît de hotărît în Muntenia și mai puțin în Moldova, unde nu există nici un temei de a considera că „prestigiul" lui Alecsandri și al literei sale tipărite ar fi fost mai prejos, ba dimpotrivă, dacă, cu atît mai vîrtos ne gîndim la rezonanța, cu mult mai plauzibilă, a poetului în regiunea sa de obîrșie.

Dealtfel, cînd se evocă pregnanța și stabilitatea mai durabilă a genului în Muntenia, nu se întemeiază oare aceasta tocmai pe considerentul însăși

---

[23] Cf. *ibidem*, p. 213.
[24] Cf. *ibidem*, p. 215 — 216.
[25] Cf. *ibidem*, p. 221.
[26] Cf. *ibidem*, p. 298.

puternicei viabilităţi a *tradiţiei orale* şi nu al influenţei cărţii în această zonă?

În sfîrşit, motivările schiţate de A. Fochi nu pot explica de ce influenţa precumpănitoare a cărţii şi a „literei tipărite" de Alecsandri s-a exercitat atît de puternic îndeosebi în Muntenia de nord, dacă este adevărat că tipul Alecsandri „răspîndit din Oltenia pînă în nordul Moldovei, *pare însă a constitui o predilecţie specială pentru Muntenia de nord, unde, după cum dovedeşte harta tipologică, are un veritabil centru de intensitate circulatorie*" [27]. Trebuie oare să admitem că în această zonă procesul alfabetizării şi al culturalizării mai timpurii a maselor ar fi atins cu adevărat proporţii mai însemnate?

Pe de altă parte, încă un temeinic semn de întrebare faţă de explicarea prin filiera textului tipărit de Alecsandri a asemănării variantelor din Muntenia cu textul Alecsandri, ridică şi constatarea peremptorie a lui A. Fochi, servind noi argumente (după cele arătate de D. Caracostea) pentru a considera că *temele 13, 14 (alegoria morţii şi apoteoza ciobanului), în sensul în care aceste două teme apar în varianta Alecsandri* [28], sînt întru totul rezultate din intervenţia lui Alecsandri în textul *Mioriţei*. În analizele sale, A. Fochi constată: *Frecvenţa uimitor de scăzută a acestor teme (abia două variante, dintre care una a lui Alecsandri) ne îndreptăţeşte să considerăm acest moment din structura baladei drept o intervenţie a poetului şi s-o eliminăm din discuţiile următoare* [29]. Dacă ar fi adevărat că *Mioriţa* din Muntenia — şi îndeosebi în zona subcarpatică — stă atît de mult sub influenţa textului Alecsandri, cum se face oare că aceste elemente, proprii textului lui Alecsandri, lipsesc cu desăvîrşire pînă şi din zona Munteniei („nu le mai întîlnim nicăieri" — zice A. Fochi [31])? !

Ţinînd seama de toate aceste dubii, este necesar să căutăm, *poate*, cu totul altă motivare spre a explica situaţia specială a Munteniei, de ce în Muntenia „schema generală trădează o extrem de mare asemănare cu schema lui Alecsandri", spre a înţelege de ce „Muntenia a optat în foarte mare măsură pentru tipul Alecsandri", neputînd admite cu uşurinţă că „în această provincie textul local va fi fost înlocuit cu textul difuzat prin şcoală" [31].

Din fericire, logica încăpăţînată a faptelor nu întîrzie să ne ofere motivarea necesară, chiar dacă, din nefericire, toţi cercetătorii *Mioriţei*, — inclusiv A. Fochi — nu au ţinut seama, trecînd cu uşurinţă peste un lucru relativ bine cunoscut.

Într-adevăr, se ştie că localitatea *Soveja* (de unde A. Russo a culeş textul publicat ulterior de Alecsandri), şi astăzi alcătuită din satele *Dragosloveni* şi *Rucăreni*, este o aşezare ce-şi are obîrşia în fugarii musceleni proveniţi cu începere de la sfîrşitul secolului al XVI-lea, şi în continuare după aceea, din străvechile sate muscelene Dragoslavele şi Rucăr.

Într-o serie de articole publicate în ziarul „Voinţa Muscelului" din anii 1902 — 1903, sub titlul *Geografia comunei Dragoslavele — Muscel*, învăţătorul Iosif Catrinescu scrie, între altele: „Într-o corespondenţă, stabilită între mine şi V. Iftimescu, învăţătorul comunei Soveja din jude-

---

[27] Cf. *ibidem*, p. 393.
[28] Cf. *ibidem*, p. 214.
[29] Cf. *ibidem*.
[30] Cf. *ibidem*, p. 215.
[31] Cf. *ibidem*, p. 215, 395, 216 passim.

ţul Putna, cu privire la originea celor două cătune : Dragoslăveni şi Rucăreni, ce constituiesc numita comună, mi s-a comunicat că ele ar fi fondate de emigraţi ai comunelor Dragoslavele şi Rucăr din judeţul Muscel, cam acum 320 ani, timp ce corespunde cu domnia lui Mihnea al II-lea Voevod (1577 — 1583). Dacă ne referim la documentul Bătrînului Vodă Matei din 1642, Octombrie 15, dat satului Dragoslavele pentru a scăpa de împilările în care îi vîrîse puternicul ministru al Voevodului Mihnea, vel vornicul « în silă şi în puterea lui cu nişte chrisoave şi cărţi rele şi fără nici o treabă », data de sus e perfect exactă, şi incontestabil emigraţiunea a avut loc din pricina acestui boier" [32].

După unele consideraţii despre birurile şi împilările, multe şi de tot felul, I. Catrinescu continuă în numărul următor al ziarului : „ ... împilările vornicului Vintilă au împins pe mulţi dintre săteni la emigrare. (Tot cam în acest timp au emigrat mulţi săteni şi din Rucăr ; cauzele nu le cunosc.) Acolo, în ascunzătorile munţilor Putnei, au trăit, poate, multă vreme nedescoperiţi, Dragoslăvenii şi Rucărenii, fondînd comuna Soveja, care are astăzi o populaţie de peste 2600 suflete. Sunt acolo nume crezute vechi, ca : Baştea, Stelea, Sbîrcea, Ilie, cum şi unul Mehedinţ ce se susţine a fi tot din aceste sate. Mai există un sat Dragoslăveni şi în Rîmnicu-Sărat ; dar, cu toate sîrguinţele ce am depus pe lîngă colegul de acolo, spre a-i afla origina, n-am putut căpăta pînă în present nici o relaţiune" [33].

De asemenea, în monografia *Dragoslavele*, publicată cu o generaţie mai tîrziu de C. Rădulescu-Codin şi preot I. Răuţescu, citim următoarele :

„Tot din aceste acte cum şi din tradiţia populară, reiese că din pricina persecuţiunilor acelor boieri cum şi a traiului greu în ţară, trei părţi din sătenii din Rucăr şi Dragoslavele s-au refugiat în Moldova în comuna *Soveja*, jud. Putna — pe la începutul secolului al XVII-lea, formînd satele *Rucăreni* şi *Dragosloveni*. [...] Tot din unele acte se desprinde că la unii din cei duşi în Moldova s-au găsit parte din ocolniţele Dragoslovenilor şi că alţii s-au şi înapoiat în satul lor. Dovadă multe acte, dintre care unele urmează mai jos"[34].

Într-adevăr, într-un act din 7229 (1621), aprilie 24, se vorbeşte de o pîră „pentru neşte rumâni ce au fost fugiţi mai denainte vreme de vînzarea noastră şi acum ei au venit" [...] „pentru rumânii ce au venit den Moldova" [35] ; iar într-altul, din „1802, ghenarie 8", „găsit la un sătean din Dragoslavele ", se vede că între muscelenii fugiţi la Soveja şi cei rămaşi la baştină, în Dragoslavele, se menţineau — deci încă la începutul secolului al XIX-lea — foarte strînse legături, vorbindu-se anume de veniri şi de plecări dintr-o parte într-alta, după cum se arată textual :

„Adică noi, feciorii lui Neculii Gromnic ot sat Soveja — Dragoslăveni, dat-am adevărată scrisoarea noastră, dimpreună şi cu şeapte zapise de moşie ce arată, la mîna cumnatu-meu Crăstii, precum să ştie că, viind elă aicia la noi, la ţara Moldovii, am dat cartea noastră şi cu zapisele ce arată mai sus, ca să descopere moşiile şi să le şi stăpînească pînă cînd vom veni noi acolo, şi atuncia să ni le luăm fără nici o cheltuială.

---

[32] Cf. I. Catrinescu, *Geografia comunei Dragoslavele — Muscel*, în „Voinţa Muscelului", II(1902), nr. 38, p. 3.

[33] Cf. *ibidem*, nr. 39, p. 4.

[34] Cf. C. Rădulescu-Codin şi preot I. Răuţescu, *Dragoslavele*, Cîmpulung, 1923, p. 33—34.

[35] Cf. *ibidem*, p. 34—35.

Eu Mihăilă Gromnic 1802 ghenarie 8
Eu preotul Ion Căciulă am fost faţă
Eu Stan Gromnic
Eu Vasile Gromnic
Eu Ion Gromnic
Eu Ion brat cu Stan ... şi noi toţi fraţii moşteni" [36].

Monografia lui C. Rădulescu-Codin şi Ion Răuţescu arătă de asemenea, pe larg, următoarele : „Emigraţiunile din comună au fost în diferite timpuri începînd din secolul al XVI-lea şi-n diferite locuri, unele mai apropiate şi altele foarte depărtate pînă în judeţele Mehedinţi şi Putna precum şi-n Ardeal. Negreşit, cea mai însemnată emigraţiune a fost cea din Soveja. În actele ce am reprodus şi după cum se păstrează şi în tradiţie, pricina emigrării acesteia au fost persecuţiunile îndurate de la diferiţi boieri şi domni : sub Alexandru Coconul 1623—27 [16], Alexandru Iliaş 1627 — [16] 29, dar mai ales sub Leon Tomşa poreclit şi Stridie 1629 — [16]32. [...]" [37].

Apoi : „Matei, cînd ajunge domn, ca semn de împăcare cu Vasile Lupu, zideşte, în 1640, mînăstirea Soveja, în Vrancea, nu în reşedinţa ţării după cum, din parte-i, făcuse Domnul Moldovei, Vasile Lupu. Altă pricină nu putea fi decît că Matei Basarab îşi alesese acel ţinut limitrof pentru clădirea sfîntului locaş, pentru faptul că acolo se aflau aşezări munteneşti care îşi aveau fiinţa încă din timpul pribegiei sale în Ardeal. După o tradiţie, Matei ar fi zidit mînăstirea Soveja cu salaori din Rucăr şi Dragoslavele anume aduşi.

Matei a înzestrat mînăstirea cu odoare şi moşii. Primele emigraţiuni în Vrancea, mai ales în Soveja, unde au întemeiat satele Dragoslăveni şi Rucăreni, datează de pe la începutul secolului al XVII-lea şi au continuat pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, mai puternică fiind la începutul celei de-a doua domnie a lui Nicolaie Mavrocordat (1718).

În jalba locuitorilor Dragosloveni către Grigorie Ghica Vodă din 1826 se scrie :

« Jăluim Măriei Tale pentru un Matei Ponea şi Simion Creţu că numiţii auzim că au dat jalbă ca din partea tuturor sătenilor să scoată hotarnic a veni la satul nostru să sforască o moşie ce să cheamă Fundata şi s-ar fi şi făcut luminată poruncă ; Prea înălţate Doamne, ştiut să fie înălţimii Tale că noi de această cerere n-avem ştire, nici cerem vreun hotarnic şi numiţii umblă cu cărţi ce cumpără *din Moldova de la neamurile noastre ce sînt fugite de sînt peste două sute de ani, precum şi ei tot de acolo au venit.* Ne rugăm să fie luminată poruncă a înălţimii Tale întîi să ne judecăm cu dînşii atît la acest ispravnic unde ne aflăm toate părţile, şi înaintea Măriei Tale şi atunci de va fi trebuinţă de hotarnic să va orîndui ; iar nefiind trebuinţă, vom stăpîni precum am stăpînit şi pînă acum de sînt peste douătrei sute de ani. Şi ce va fi mila Măriei Tale. Robii Măriei Tale, lăcuitorii din satul Dragoslavele din jud. Muscel »

Domnul Grigorie Dimitrie Ghica în 1826, februarie, îl rînduieşte pe logofătul de ţara de jos să facă cercetare. Acesta, în darea de seamă amă-

---

[36] Cf. *ibidem*, p. 36.
[37] Cf. *ibidem*, p. 39—40.

nunțită ce face către domn, zice între altele că « jalba ca din partea tuturor moșnenilor ar fi făcut-o numai un Matei Ponea și Simion Crețu făr' de știrea celorlalți moșneni și că numiții *fiind veniți de la Moldova* umblă cu cărți ce au cumpărat de la unii din neamurile jăluitorilor ce *sînt fugiți acolo la Moldova de sînt peste 200 ani.* »

De aci se poate dovedi că cea dintîi emigrațiune din comună a locuitorilor Dragosloveni, care au plecat la Moldova de au întemeiat împreună cu alți fugari din comuna vecină Rucărul, satul *Soveja*, jud. Putna, a fost în prima jumătate a veacului al XVII-lea sau circa 1620.

Iar într-o scrisoare din 1736 (5 sept.) se scrie :

« Eu Nicoară ... ot Mățău dat-am scrisoarea mea la mîna lui Coman s[i]nă Balint ot Dragoslavele pe cum să știe că mergînd unchiă-meu Mihail cu frate-mieu Lăpădat la Stoica Balint și la frații lui de au pus zălog o moșie de să cheamă de la Cacaleț pe apa Argișălului pe tl. 30. Deci eu știu că am dat tl. 10 de am răscumpărat partea mea dentr-acea moșie a patra parte și după răscumpărarea moșii meale numaidecît *au fost fugit acești oameni în țara Moldovii.* Acum viind acest Coman nu-mi îndăguia ca să-m' stăpînescu acea parte de moșie căci nici eu n-am avut nici o scrisoare ca să-mi adevereaze că mi-am răscumpărat partea mea dă moșie ; ci am vrut să jur, iar judecata nu m-au îngăduit zicînd eu că știu să fie scrișii acei taleri 10 în dosul zapisului de zălogirea acei moșii.

Am dat această scrisoare la mîna lui Coman pînă ce va veni zapisul să vază și de voiu putea eu dovedi au cu zapisul au cu bune mărturii cum că am întors eu acei taleri 10, iată că mi-am stăpînit eu moșia bine ; iar de nu să aibu a-i întoarce tot venitu moșii cît o am stăpînit de atunci pîn' acum tot și pînă la soroc și mi-am pus deagetul și numel[e] mai jos ca să crează.

Iorga județu ot Dlăgopoli martor».

După alți autori, satele Dragosloveni și Rucăreni din Soveja ar fi formate din urmașii salaorilor pe care i-a adus Matei Basarab să zidească mînăstirea Soveja. După sfîrșirea mînăstirii, Dragoslăvenii și Rucărenii au rămas acolo și au format satele care s-au numit după locul de origină al lor, lucru care se potrivește cu unele tradiții ce se păstrează în Dragoslavele sau Rucăr" [38].

Ce rezultă din toate cele de mai sus ? Rezultă, desigur, nu numai faptul, cu desăvîrșire deslușit atestat de documente, că Soveja provine dintr-o veche roire musceleană, definitiv consolidată (negreșit și din certe rațiuni politice) în zilele lui Matei Basarab — ca un veritabil cal troian al „roșilor de țară și al mehedinților" împămînteniți în preajma mînăstirii ctitorite de Matei-vodă în Moldova „prietenului" Vasile Lupu — , ci și faptul deosebit de relevant că între dragoslăvenii și rucărenii strămutați în Moldova și satele lor de baștină s-au menținut, cel puțin pînă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, necontenite legături și pendulări, cu dese plecări și reveniri la matcă. Iar dacă zapisele ce au supraviețuit pomenesc, firește, numai de probleme economice, credem că ele oferă suficient temei pentru a presupune, pe lîngă atare dese pricini materiale care au menținut legăturile, și tot atît de trainice legături sufletești și culturale ale fugarilor cu

[38] Cf. *ibidem*, p. 40—42.

zestrea tradiției lor orale, negreșit moștenită și transplantată, odată cu oamenii, din plaiurile muscelene în mica enclavă munteană din vecinătatea Vrancei.

În lipsa unor dovezi foarte concret pipăibile în această privință, s-ar putea invoca măcar semnificația atît de grăitoare a cîntecului muscelean despre birnicul fugar, de care m-am ocupat cu un alt prilej.

Despre trăinicia și semnificația unor atare legături consîngene și culturale cu matca musceleană vorbesc însă deslușit și paginile, încălzite de o fierbinte evocare, izvorîte în 1920 de sub pana profesorului S. Mehedinți, care sublinia răspicat filiația sa coborîtoare din ostașii lui Matei Basarab pripășiți la Soveja și se afirmă cu prisosință a fi sovejan :„Domnilor, eu sînt sovejan" — începe mărturisirea sa de credință, în cele cîteva pagini memorabile din volumul „*Politica de vorbe și omul politic*" [39]. De sub vălul copleșitor de poezie al romanticei evocări ce urmează, străbat destule semne concrete ale portretului sovejanului, zugrăvit ca îndărătnic păstrător de tradiție. Citățm cu zgîrcenie, trecînd ușor peste alte avînturi de romantism înflăcărat al profesorului sovejan :

„Satul Soveja e așezat tocmai în crierii munților. Cînd ajungi în culmea Richitașului, îl vezi tot, dintr-o dată, ca un cuib în mijlocul codrului de brazi. Mai departe, pînă la hotare, nu se află țipenie de om, — doar cerbi prin poiene, urși în tihărăi și vulturi pe seninul cerului.

Slăvit loc valea aceea ! Ferită de toate relele, dar, ce e drept, lipsită și de unele înlesniri ale vieții moderne. Pentru noi însă, care privim soarele răsărind deapururi la colțul Șoimului și apunînd spre Zboina Verde ; pentru noi, care mînem vara pe la « odăi », în Ghina și Pusnicu, măsurînd curgerea nopții după mersul stelelor, Soveja — nu vă fie cu supărare — e chiar la mijlocul pămîntului, după cum a fost Delfi pentru greci sau muntele Meru pentru vechii indieni.

Cînd la vecernie răsună prelung clopotul de la mînăstirea zidită de Matei Basarab în fundul Dragomirei, și valea, și muntele par în lumina lină a apusului, ca un tainic templu al naturii cum se zicea odinioară în stilul lui René și Atala.

Dar nu despre frumusețea feciorelnică a ținutului nostru vreau să aduc vorba. Pe aceea o simțim numai noi, localnicii. [...] Nu de farmecul Sovejei, ci numai de singurătatea ei vream să pomenesc.

Gîndiți-vă : ca să ajungi pînă acolo, era nevoie, pe cînd țin eu minte, să treci nu știu de cîte ori apa Șușiței, prin vaduri fără pod, și să te poticnești printre bolovanii mutați după fiecare puhoi. Trebuia picior — și mai ales inimă de muntean — care, vorba lui Creangă, nu se lasă depărtat de văile lui, cum nu se dă scos ursul din bîrlog ... Știau ei ce știau hospodarii Moldovei, cînd trimeteau pe alde Alecu Rusu (cel care a cules balada Mioriței în Soveja) și pe alte fețe politicești să se sălășluiască prin meleagurile acelea, sub paza egumenului — și mai mult în paza pustietății, din care nu fitecine se încumeta să iasă fără știută călăuză.

De aceea, fiind locurile acelea așa stîngace, sovejenii au trebuit să trăiască ei în de ei, mai mult în știrea celui de sus și cu prea puțină știre din partea oamenilor. Iar urmarea a fost că, mai în toate privirile, noi am

---

[39] Cf. S. Mehedinți, *Politica de vorbe și omul politic*, București, 1920, p. 38.

rămas primitivi, — cît se poate de primitivi. Din vremea cînd Dragoș umbla la vînătoare de zimbri în codrii Moldovei și pînă azi, în părțile noastre mai nimic nu s-a schimbat. Cămășile se fac tot de in și de cînepă ; căciulele tot de hîrșie ; cojoacele tot de piele ; iar focul îl aprindem, ca și pe vremea lui Zalmoxe, scăpărînd cu amnarul într-o bucată de cremene. Pe la noi, vîrsta ferului nici n-a început încă deabinelea. Căci sunt și acuma în ființă unele case, la care toate celea — pînă și cuiele — sînt de lemn, după cum din lemn sînt cioplite și scările de la șaua călăreților.

Astfel, nu-i mirare că și numele noastre au rămas arhaice. Ascultați și judecați singuri : Dobrin, Singurel, Bunghez [...], Balcu, Bitirez, Gosav, Oancea, Barna, Vătămanul, Jinga, Bulumej, Borja, Sfîrnog, Burducea ... Doar la basci în Pirinei, la bretoni sau la celții din *ultima Thule*, dacă se mai află nume așa de posnașe, iar unele — după a mea părere — atît de frumos sunătoare.

Cum vedeți, domnilor, numele noastre sînt, ca și noi, pădurețe : noduroase ca cioturile butucilor, pietroase ca și colțul stîncilor. Parcă ieri a zvîrlit pe acolo Deucalion bolovanii din care s-au născut oameni ..."[40].

În paginile acestui fierbinte credo sovejan, S. Mehedinți pomenește cu aceeași căldură și unele pilde din zestrea folclorică a locului :

„Doar la vorbele cu tîlc, la cîntece și alte iscodiri ca acestea, dacă unii sovejeni se arată mai ageri decît alții. Marina lu' Barna cînta așa de duios balada Mioriței, că plîngeau toate babele, cînd ajungea la versul : Măicuță bătrînă/ Cu brîul de lînă. Iar cînd pomenea de : Baciul Vrîncean/ Și cel Moldovean, ochii tuturor cătau în zare, ca și cum așteptau să vadă ivindu-se Miorița și boteile de oi pe culmile dinspre Lozia ori Zboina.

Catrina lui Gănet cînta din frunză ca un haiduc — strașnică femeie, pre legea mea [...]

Atîta numai, că pildele și cîntecele, trecînd din gură în gură, le avem cu toții îndeobște, și nu ne semețim unul asupra altuia, împodobindu-ne cu scofala unui nume nou. Fiecare sîntem mulțumiți cu cele apucate de la părinți. — Sîntem conservatori jurați, nu altceva.

Din veacul al XVII-lea, de cînd bunul Voevod Matei Basarab a clădit mînăstirea, după ce se războise cu noroc la Finta, gloata noastră de ostași, cu adaose din Dragoslave și Rucăr, a poposit « pe pămînt moldovenesc », cum zice pisania bisericii. Descălicînd în codri, am botezat apele și locurile cu nume oltenești și muntenești. Și toți, de la Stoica Mehedințul și de la Baștea bătrînul, rudă cu Băștești dinspre Cîmpulung, am stăruit acolo pînă azi ; am cosit iarba în Groapa Mehedinților (nume vechi, geografic, — amintind obîrșia oltenească — nu vă fie cu supărare), am suit spre stîni potecile Clăbucului și ale Zboinei ; am vînat sălbăticiunile Runcului ; am păstrat graiul muntenesc, și portul, și numele. Pînă azi, după trecere de atîtea veacuri, ne zicem între noi : Rucăreni și Dragosloveni, măcar că ocîrmuirea ne zice numai Sovejeni — Conservatism, nu glumă! Păstrători de tradiție, ca fagii, ca brazii, ca ienuperii care se lipesc de țărînă, trăiesc pe culmi, mai mult din aer și lumină, dar nu-și schimbă nici înfățișarea, nici numele "[41].

---

[40] Cf. *ibidem*, p. 38—40 pass.
[41] Cf. *ibidem*, p. 41—43 pass.

Chiar dacă cele arătate de S. Mehedinți trebuie desigur privite cu prudentă măsură și rezervă critică, înlăturînd o bună parte din avîntul mîndriei locale și din poezia sa învăluitoare, se cuvin totuși reținute repetatele sublinieri ale autorului privitoare la dăinuirea, pînă aproape de zilele noastre, a unui anume conservatorism localnic. Aceasta poate spune totuși foarte mult despre starea cultural-etnografică și folclorică a sovejenilor, cu atît mai vîrtos încă musceleni cu un veac în urmă, în vremea cînd A. Russo și-a petrecut acolo zilele mohorîte ale surghiunului său — plin de urmări pentru istoria *Mioriței*.

Să ne întoarcem deci spre a analiza cu mai multă luare-aminte cele ce, din păcate, au fost totdeauna prea sumar cercetate de toți cei care s-au ocupat de A. Russo și de șederea acestuia la Soveja. Chiar dacă s-ar părea că va rămîne în veci peste putință de a limpezi lucrurile pînă la capăt, *aparent* puținele elemente păstrate în documente, sau pe care documentele ne lasă să le întrezărim, și acestea abia din treacăt menționate pînă acum, devin cu totul revelatoare pentru precizarea filiației, deslușit muscelene, a variantei culese de A. Russo la Soveja și publicate apoi de V. Alecsandri.

Considerăm anume cu tărie că, deși mai mult pe bază de conjectură istoric-filologică — dar folosind ca punct de plecare însești temeinicele constatări enunțate de A. Fochi, pe bază de amănunțită critică de text —, se poate argumenta, mai plauzibil, de ce *Moriția* lui Alecsandri este mai curînd munteană decît moldoveană, de ce ea se deosebește relativ mult de *Moriția* din Vrancea, de ce „dacă trecem să cercetăm situația din Muntenia, ... schema generală trădează o extrem de mare asemănare cu schema lui Alecsandri", de ce „tipul [Alecsandri ...] pare a constitui o predilecție specială pentru Muntenia de nord, unde, după cum dovedește harta tipologică, are un veritabil centru de intensitate circulatorie."

Vom putea arăta astfel de ce, fără a tăgădui faptul evident că textul tipărit de Alecsandri și de nenumărate ori după aceea a influențat, într-un fel sau altul, versiunile tradiționale de pretutindeni, trebuie totuși admis că *în Muscel nu varianta Alecsandri a înlocuit versiunea locală*, ci, dimpotrivă, circulația *exclusivă* a textului Alecsandri în Muscel se explică *tocmai* prin aceea că textul, de proveniență tradițională musceleană, culeș de A. Russo la Soveja și tipărit apoi de poet, cu relativ neînsemnate „îndreptări", reprezintă însăși versiunea tradițională orală, și astăzi relativ viabilă în zona musceleană.

Din amănunțitele relatări consemnate, cu remarcabilă vervă stilistică, cu discreție și cu finețea ironiei dar și cu deosebita putere de pitorească evocare ce îl caracterizează pe Russo, în jurnalul său memorial—din fericire, în cea mai mare parte păstrat în ms. 311 al Bibliotecii Academiei R.S.R., după ce a trecut prin mîinile lui V. Alecsandri și Al. Odobescu —, se știe că, în urma reprezentării piesei sale *Provincialul la Teatrul Național*, în seara de 25 februarie 1846, A. Russo a fost de îndată trimis, din porunca lui Vodă Mihai Sturza (în noaptea de 26 februarie), sub atentă priveghere, în surghiun la mînăstirea Soveja, iar actorii la mînăstirea Cașin.

Se cunoaște textul poruncii domnești redactat în termeni ce trădează vizibil, atît iritarea și impulsivitatea stăpînirii despotice, cît și strășnicia pedepsei hărăzite de vodă lui Russo :

„Încredințîndu-ne că Alecu Russo au urmat prin ale sale îndemnuri de a se pune în tulburare liniștea obștei, îndemnînd mai ales și pe actorii

Teatrului național la rostiri scandaloase pe scena teatrului, Noi am hotărît de a se închide pe această față spre înfrînare la mănăstirea Sovegei ; deci poruncim ispravnicului de Focșani, ca îndată ce numitul va sosi acolo, să-l întovărășească însuși cu paza cuviincioasă pînă la locul însămnat, unde încredințîndu-se egumenului mănăstirii, să puie la cale de a se ține cu cea mai de aproape priveghiare pe post și pe rugăciuni în toată vremea cît se va afla acolo. Se va regula totodată ca numitul A. Russo nu numai să fie cu desăvîrșire oprit de a ieși din cuprinsul mănăstirii, dar și de a corespondui sau de a se întîlni cu nime. Iar dacă se va așeza aceasta prin înțelegere cu egumenul apoi se vor rîndui doi și deștepți slujitori de pază, poruncindu-li sub aspră răspundere a fi cu neadormită priveghiare . . ." [42] etc.

Scriind, ca de obicei, mai mult pentru sine decît pentru a da publicității, jurnalul său, A.Russo notează amănunțit mai întîi peripețiile dramatice ale arestării, ale călătoriei și ale sosirii (în ziua de 2 martie 1846) la Soveja.

Din cele relatate pentru zilele de 3, iar apoi consecvent de la 5 — 11 martie inclusiv, rezultă că scriitorul, aflîndu-se într-o stare de spirit schimbătoare ca înseși „zilele Babelor" din acel început de martie, chiar dacă nu avea temei spre a se desfăta, se mîngîie cu tabieturile sale, mîncînd și fumînd — nu ca un turc, ci cît patru, cum zice el — și mai cu seamă ascultînd și privind cu nobilă distanță și îngăduință tot ce îl înconjură. Tristețea nu-i poate fi copleșitoare căci îndată va dispune de tovărășia cîtorva cărți și, în genere, chiar faptul că își poate scrie jurnalul, ca și faptul că se poate plimba, ba chiar poate să primească vizita unor ciudate figuri localnice („. . . nombreuse société. C'est le sous-officier, un publicain manchot par accident et trois dames" [43]) — toate aceste fapte dovedesc că nici neobosita priveghere, nici postul sever spre învățătură de minte și căință, nici opreliștea „de a ieși [. . .] dar și de a corespondui sau de a se întîlni cu nime" nu s-au tradus în fapt, strășnicia pedepsei diluîndu-se cu totul între enunțul oficial și împlinirea sa ca atare, la fața locului.

Am analizat în amănunțime atît textul, pînă acum cel mai autorizat, publicat de P. V. Haneș în 1908 — cu neașteptat de multe neglijențe și erori pentru un elev al lui O. Densusianu ! —, cît și versiunea românească în care a fost, pentru întîia oară publicat, la rugămintea lui V. Alecsandri, de Al. Odobescu în „Revista Română" din 1863, dar mai cu seamă însuși manuscrisul 311 al Bibliotecii Academiei R.S.R., provenit din hîrtiile rămase de la Al. Odobescu și legat împreună cu cele două scrisori prin care V. Alecsandri mai întîi propunea (din „Mircești, 14 iunie 1863" — iar nu „Miercuri 14 septembrie 1863", cum transcrie P.V. Haneș [44]) lui Al. Odobescu să tipărească în „Revista Română" manuscrisele lui A. Russo „bine traduse" ; în cea de-a doua scrisoare, din „Jassi—2oct. 1863", V. Alecsandri precizează : „ . . . Cît pentru scrierile lui A. Russo sînt de ideie că fiind traduse, ele ar figura mai bine în coloanele « Revistei » decît în foiletonul ziarului francez din București. Russo avea obiceiu, pentru înlesnirea compunerii, a scrie în limba franceză și apoi a traduce scrierile sale pe românește.

---

[42] Cf. A. Russo, *op. cit.*, p. 365—366.

[43] Cf. *ibidem*, p. 295.

[44] Cf. *ibidem*, p. 363.

Astfel au făcut cu o mare parte din articolele publicate în „România Literară", astfel negreşit ar fi urmat şi cu celelalte compuneri ale sale, dacă moartea i-ar fi lăsat timp. Ceea ce el n-a apucat a săvîrşi, alţii pot să facă pentru dînsul, mai cu seamă că scrierile lui A. Russo se deosebesc mai mult prin idei decît prin stil. Ele au un caracter de originalitate locală, fiind nişte tablouri ale epocii de la 1840. Opiniunea mea este dar că mai bine ar fi să se traducă într-un stil simplu şi înţeles şi tipărite sub titlul de : Manuscripte francese ale lui A. Russo descoperite după moartea lui. În adevăr, a fost un miracol că am putut eu găsi o parte din acele manuscripte şi crede-mă că aşi fi foarte fericit de a le vedea păstrate prin mijlocul tiparului. A. Russo mi-a fost un bun prieten ; el avea un spirit ager, cultivat [. . .] Îţi trimet două articole de ale sale : Un fragment dintr-o călătorie prin Moldova la 1839 şi jurnalul exilului său la schitul Soveja în 1846, sub domnia lui Mihai Sturza Vodă. Bine traduse, ele vor figura bine în revistă. Asemeni partea de cugetări ce v-am trimes, va putea fi publicată sub titlul de fragment, ori cum vei socoti de cuviinţă a urma, dară te rog să-mi păstrezi manuscriptele [45]".

Cercetat cu atenţie, textul jurnalului de la Soveja oferă o foarte mare bogăţie de informaţii, pe care le-am putea categorisi ca :

— evocări privind împrejurările arestării, detaliile călătoriei şi descrieri despre locurile şi despre oamenii de tot felul cu care Russo a avut de-a face în acest interval de timp ;

— relatarea unor povestiri notate după istorisirile auzite atunci ;

— meditaţii pe marginea puţinelor lecturi ce a putut face acolo ;

— mărturii intime despre evoluţia, mereu schimbătoare, a sănătăţii şi a stării sale de spirit.

Din toate acestea se poate reconstitui, foarte de aproape, întreg episodul sovejan din scurta dar bogata viaţă fizică şi sufletească a lui A. Russo.

Întrucît însă nici P. V. Haneş, nici alţii, nu au zăbovit pentru a descrie şi a scoate la iveală *toate* implicaţiile pe care le oferă considerarea amănunţită a însuşi manuscrisului sovejean, ne vom osteni să facem noi aceasta *tocmai* pentru o mai atentă relevare a legăturilor lui A. Russo cu folclorul şi îndeosebi cu *Mioriţa*, ba chiar şi a rodnicei prietenii, atît de devotate şi dezinteresate, dintre V. Alecsandri şi A. Russo.

Dacă parcurgem versiunea tradusă şi tipărită de Al. Odobescu în „Revista Română", ca şi textul transcris de P. V. Haneş după originalul francez păstrat în manuscrisul 311, rămînem cu falsa impresie a unei depline coerenţe a textului, ca un material literar de notaţii, la prima vedere mai mult sau mai puţin zilnice, ale lui A. Russo. Ne-am putea totuşi întreba : de ce între notaţiile consecvent diurne pînă în ziua de 11 martie (inclusiv), *numai* ziua de *4 martie* nu apare marcată în text !? De ce apoi lipsesc relatări despre zilele *12 — 21 martie* şi despre *23 — 31 martie* şi *2 — 3 aprilie* ?

Întrebarea se ridică mai ales observînd că, în comparaţie cu manuscrisul, în partea finală a textului P. V. Haneş transcrie, îngăduindu-şi să

[45] Cf. *ibidem*, p. 362—363 pass.

corecteze, *fără a explica și de ce*, datele : „Le 1-er avril" (punînd în notă : „în text « février » ") și „Le 4 avril" (punînd în notă : „în text « mars »")[46].

Privirea și lectura critică amănunțită a manuscrisului sînt de natură a răspunde la unele întrebări, dealtfel firești, ca acestea.

Mai întîi trebuie arătat că partea care privește jurnalul sovejan din manuscrisul 311 nu este nici întru totul curgătoare, nici omogenă.

Filele 51—92, din hîrtie groasă albăstrie, și de format unitar, sînt scrise îngrijit, pe ambele, fețe, cu textul divizat în 3 părți, prin file rezervate integral pentru titlu :

Fila 51 : „1. Sauvégea 1846" ; dedesubt, acoladă orizontală ; dedesubt, „ocolul Zebrăuțului" (cu notația sub mijlocul paginei : „Le ruisseau qui coule au bas du monastère s'appelle Dobromir").

Textul propriu-zis începe la fila 52, cu antetul : „Sauvégea Mars — 1846".

— Fila 65 : „*2* Sauvégea — 1846". Textul reîncepe cu fila 66 : „Sauvégea. *27 février*. L'aspect du pays que je parcours ..." etc.

(Textul apare în volumul publicat de P. V. Haneș, fără soluție de continuitate, p. 280 — 290).

— Fila 79 : „*3* Sauvégea. 1846" ; în continuare, acoladă orizontală. Textul începe cu fila 80: „Nous continuous à louvoyer la Chouchitza..." și continuă în volumul lui P. V. Haneș, fără soluție de continuitate, la p. 290.

Cele trei părți, astfel divizate în manuscrisul original, se încheie la fila 92 cu relatările privind ziua de 11 martie, cu finalul : „La journée finit bien lentement, mais enfin elle finit."

Manuscrisul continuă apoi cu alte două materiale :

Fila 93 : „A. Russo — Fragments d'un voyage dans la haute Moldavie", iar de la fila 122—161, sub un titlu ce pare a fi scris de mîna lui V. Alecsandri : „Urmare a cugetărilor lui A. Russo".

Ultimele trei file (162—163—164), scrise însă oarecum haotic, cu aspect de ciornă, pe coală albă (ușor îngălbenită de vreme), cu multe ștersături, cuprind partea de text publicată de P. V. Haneș începînd cu „*Le 22 Mars*". Deși în volumul publicat de P. V. Haneș textul sovejan apare curgător, fără explicații din partea editorului, aceste ultime trei file ale manuscrisului original, atît prin lipsa de continuitate ca timp (de la 12—21 martie inclusiv ; apoi de la 23 — 31 martie și de la 2 — 3 aprilie), cît și prin hîrtia care le deosebește, ca și prin faptul că aceste file se află răzlețit așezate și legate — de fapt incoerent — în manuscrisul cartonat 311 al Bibliotecii Academiei R.S.R, devin revelatoare pentru felul în care A. Russo și-a redactat și ne-a lăsat, prin mijlocirea lui V. Alecsandri și Al. Odobescu, manuscrisul său, dar mai cu seamă pentru implicațiile folcloristice ale acestei părți finale a textului.

După o atentă cercetare a textului integral, rezultă că, sosind în ziua de 2 martie la Soveja, în tovărășia starețului — „părintele Acati" [47] — („avec mon nouveau geôlier" [48]), aflîndu-se obosit de drum și locul

---

[46] Cf. *ibidem*, p. 300—301.
[47] Cf. *ibidem*, p. 294.
[48] Cf. *ibidem*, p. 291.

părîndu-i trist, A. Russo se culcă „sans avoir jeté un coup d'oeil" [49] la tot ce-l înconjură.

Abia a doua zi (3 martie), pe o vreme schimbătoare „se hazardează" să iasă spre a privi trista înconjurime, satul pitit în fundul văii Şuşiţei şi schitul copleşit de munţi. Plictisul devine ameninţător : „Je n'ai pas de livres et je m'ennuie" — notează Russo şi adaugă un fapt ce pare deosebit de preţios spre a înţelege felul cum va începe să-şi scrie jurnalul :„*Mon geôlier part demain* [sublinierea noastră]. Je regarde par la fenêtre de ma chambre et j'aperçois les dépendances du couvent et l'église. *Il y a un enterrement* [sublinierea noastră] ... tout est triste" [50].

Dacă observăm că jurnalul trece apoi peste ziua de 4 spre a continua cu „5 Mars" şi dacă ne întoarcem la primele rînduri ale textului, înţelegem că Russo a început de fapt să-şi scrie jurnalul său în taină şi fără prezenţa oricît de plăcută, totuşi incomodă, a stareţului, în ziua de 4, căci textul începe astfel :

„Me voilà donc coffré ... et seul. *Mon geôlier est parti aujourd'hui pour Iassy* ... Je suis donc seul ... C'est à dire séquestré dans un trou, sans horizon, où le soleil perce à regret à travers quelques sapins rabougris ..." [51].

Alte amănunte, corelate cu notaţiile corespunzătoare datei de 3, ne încredinţează că Russo a dedicat negreşit întreagă, sau o bună parte din ziua de 4 martie, spre a începe şi a aduce la zi notaţiile jurnalului său : „...l'ennui me gagne, je regarde par la fenêtre, et mes yeux s'arrêtent sur une humble église, qui depuis deux cents ans a vu bien des choses ... et qui, *hier et aujourd'hui, a vu des enterrements*" [52].

Esenţiale sînt precizările ce apar mai departe în legătură cu plecarea la Iaşi a stareţului : „*Mon geôlier vient de partir à l'instant même.* C'était une grande ressource pour moi ... Conteur infatigable ..." [53] etc ; iar mai departe (după ce relatează prima anecdotă cu tîlc pe care stareţul mucalit şi prietenos i-o spusese încă din prima zi a întîlnirii lor) adaugă : „*Je profite d'une feuille de papier que j'ai escamotée à mon brave homme de geôlier*, et d'une mauvaise plume que je ne puis tailler, faute de canif, pour m'amuser à barbouiller. Entre le choix de mille sujets, j'ai pris l'épisode qui m'a amené ici. [...] Je reprends les choses de haut" [54].

Dacă, aşadar, ziua de 4 — care nu apare notată în jurnal — a fost dedicată începerii curgătoare a jurnalului, abia începînd cu data de 5 martie notaţiile sînt apoi efectiv zilnice, cu atît mai mult cu cît stareţul continuă să lipsească.

Dar aceasta e doar explicaţia, izvorînd din text, pentru lipsa notaţiilor corespunzătoare zilei de 4 martie.

Starea în care ne-a parvenit manuscrisul, cu scrierea foarte curată şi ordonată a timpului petrecut pînă la 11 martie inclusiv (filele 51—92) şi mai cu seamă cercetarea comparativă a celor trei file-ciornă, scrise pe o

---

[49] Cf. *ibidem*.
[50] Cf. *ibidem*.
[51] Cf. *ibidem*, p. 270.
[52] Cf. *ibidem*.
[53] Cf. *ibidem*, p. 271.
[54] Cf. *ibidem*, p. 271—272 pass.

altă hîrtie, cu multe ştersături şi legate răzleţ şi incoerent în partea finală a manuscrisului cartonat, din care P. V. Haneş a închegat în felul său şi lipsit de explicaţii „finalul" jurnalului sovejan, ne face să considerăm că Russo a transcris de fapt pe curat — probabil după întoarcerea acasă — cele 41 file (51—92); în schimb, cele trei file-ciornă cu pasaje şterse, dintre care pe unele P. V. Haneş le-a păstrat, fără precizarea corespunzătoare, în transcrierea sa, iar pe altele le-a omis, arată că „Manuscriptele francese ale lui A. Russo descoperite după moartea lui" — cum scrie V. Alecsandri lui Al. Odobescu — ne-au fost transmise *numai* fragmentar. În acest fel trebuie să fim de acord în admiraţia noastră pentru devotata prietenie a lui V. Alecsandri, care adaugă în cele scrise lui Al. Odobescu : „În adevăr, a fost un miracol că am putut eu găsi o parte din acele manuscripte şi crede-mă că aşi fi foarte fericit de a le vedea păstrate prin mijlocul tiparului", încheind : „ ... însă te rog să-mi păstrezi manuscriptele" [55]!

Dar înainte de a supune discuţiei problemele — deosebit de importante — pe care le ridică cele trei file-ciornă finale, acestea privind mai cu seamă hiatul ce se iveşte în jurnal, să cercetăm cu luare-aminte cele ce rezultă din partea pe deplin coerentă şi concret relatată de jurnal.

Dacă pentru zilele de 5 — 8 martie se notează lucruri relativ banale, cele ce urmează, din zilele de 9 şi *îndeosebi 10* şi 11 martie (cu care se şi încheie cele trei părţi copiate pe curat de autor) sînt cu totul relevante pentru rodnicul contact al lui A. Russo cu folclorul sovejan.

Iată mai întîi cele privind ziua de 9 martie, notaţii interesante pentru libertatea de care surghiunitul s-a bucurat, împotriva indicaţiei exprese a poruncii domneşti „ca numitul A. Russo nu numai să fie cu desăvîrşire oprit de a ieşi din cuprinsul mănăstirii, dar şi de a corespondui sau de a se întîlni cu nime" ... Notaţiile zilei de 9 martie denotă nu numai că A. Russo nu a rămas prea izolat de lume, dar pseudo- sindrofia care îl înconjură pe înserate cu musafiri din ciocoimea localnică îi oferă prilejul de a da curs liber incisivităţii sale ironice în creionarea fugară a unor portrete şi în relevarea, foarte concentrată, a unor deosebit de ascuţite observaţii despre aspecte sociale şi provinciale ale vremii :

„*9 Mars.* Je suis malade. *Vers le soir je reçois nombreuse société.* C'est le sous-officier, un publicain manchot par accident et trois dames. L'une est une grosse matrone qui paraît avoir des prétentions de se donner du genre, elle porte peigne, quoique mal peignée, robe noire qui fut jadis en soie, châle encore noir. Puis une Valaque qui n'est pas mal, coiffée à la valaque, un peu fardée et chariant sur ses épaules un mantelet en drap de dame ... La troisième, demi-costume en antique, demi-moderne, représente au possible cette belle et énergique expression de notre langue qui compare une femme laide à la peste, *ciumă*. Ces dames ont beaucoup causé du pays ... elles se plaignent de la difficulté d'avoir des domestiques. Il paraît que les indigènes ne veulent pas servir chez les *jocoi*. C'est pour ça que ceux-ci les appellent imbéciles ; mais je les appelle forts. Ici commence la race de ce qui est resté encore d'hommes dans le peuple moldave" [56].

Dacă „subofiţerul", care nu poate fi identificat, rămîne mai curînd ca un detaliu preţios pentru a întrevedea „nivelul" submediocru al acelei

---

[55] Cf. *ibidem*, p. 363 pass.
[56] Cf. *ibidem*, p. 295—296.

„numeroase societăți" adunate la 9 martie în sindrofie la cuconul, în vîrstă de cel mult 30 de ani, răzleţit de capitala ieşană pe acele meleaguri îndepărtate şi uitate de lume, în schimb duducile, cu cochetăria lor prăfuită şi provincială, dar atît de ascuţite la limbă împotriva opincarilor nesupuşi, nu pot fi decît din mediul micilor boiernaşi de ţară, dacă nu chiar, mai curînd, al arendaşilor localnici, care ar putea fi identificaţi.

Notaţiile zilei de 9 martie constituie însă cu adevărat o foarte pitorească şi adecvată prefaţă pentru modul în care cuconul surghiunit, însufleţit de sentimente radical-democratice şi progresiste, sătul de tovărăşia puţin ispititoare a acelor obraze pretins simandicoase din ajun, va căuta, parcă prin voit şi irezistibil contrast, a doua zi contactul nemijlocit cu „băştinaşii imbecili".

Urmează aşadar însemnările, cu adevărat revelatoare pentru îndeletnicirea folcloristică a lui A. Russo în timpul scurtei dar binevenitei sale şederi la Soveja. Puţinele rînduri ce s-au păstrat din propriile mărturii ale autorului aduc suficiente elemente pentru a înţelege destul de deslușit cele petrecute şi relatate în paginile pe care „a fost un miracol că le-a putut găsi" spre a ni le transmite, V. Alecsandri şi Al. Odobescu, dar şi pentru a bănui, destul de plauzibil, cele ce, în lipsa miracolului necesar nu ne-au putut parveni decît prin miraculosul lor efect concretizat în cele din urmă în unele dintre cele mai de seamă pagini ale colecţiei prietenului Alecsandri.

Redăm, totuşi selectiv, notaţiile lui A. Russo din ziua de 10 martie :

„*10 Mars.* Je me suis donné une bosse et du plaisir en masse... C'est excusable c'est dimanche ... le jour du seigneur, où chacun doit se réjouir ... même les exilés. Le matin je suis sorti au balcon pour jeter un coup d'oeil ... Il faisait beau, et je m'amusais à écouter les cris rustiques des coqs, là-bas dans le village". Tabloul se întunecă îndată. În această zi veselă şi însorită de duminică rustică, îi este dat autorului să asiste, pe neaşteptate, la jalnica bocire a morţilor în ţintirimul de sub pridvorul în care a ieşit la priveală, : „Soudain près de moi j'entends des pleurs et des cris, et j'aperçois sous mes pieds dans un vaste enclos qui sert de pâturage aux chevaux, de verger et de cimetière, une douzaine de femmes sanglotant, fixes, immobiles sur des fosses ... C'est un usage du pays ... Pendant les dix ou les quinze jours qui suivent la perte d'un parent, d'un mari, ou d'un enfant, les femmes viennent, n'importe à quelle heure du jour, pleurer sur les fosses ... Cette scène, placée dans un lieu si agreste, m'a paru étrangement bizarre et sauvage ... Je suis rentré pour ne plus entendre ces lamentations et je me suis rappelé un tableau à peu près pareil du *dernier des Mohicans* par Cooper" [57].

Aici urmează pasajul, deosebit de semnificativ, care, deşi a fost din treacăt citat de cercetătorii şi comentatorii operei lui Russo, nu a fost niciodată temeinic supus atenţiei şi disecat spre a obţine întreaga şi bogata informaţie folclorică pe care de fapt o cuprinde :

„La matinée est passée à écouter les chants olténechti de l'orchestre du village. Je les ai essayés tous et approfondis. Demain on doit venir me conter plus au long tout ça [58] ".

---

[57] Cf. *ibidem*, p. 296.
[58] Cf. *ibidem*.

Iar în traducerea din „Revista Română" : „Am petrecut dimineața ascultînd cîntecele oltenești ale lăutarilor din sat ; ... i-am încercat pe toți cu luare aminte. Mîne au să vie să-mi povestească toate mai cu amănuntul" [59].

Ce rezultă de aici ? Că *dimineața întreagă* (duminică 10 martie) — deci cel puțin cîteva ceasuri bune — A. Russo a cercetat *taraful satului.* Cu totul relevantă e însă precizarea că, în martie 1846, taraful satului Soveja cînta *cîntece oltenești,* ceea ce e întru totul firesc dacă ținem seama, pe de o parte, de cele arătate mai sus cu privire la sorgintea musceleană a sovejenilor, pe de altă parte, de marea finețe și precizie a observației, presărată pretutindeni în paginile lui Russo, privind deosebirea graiurilor regionale. Vezi, spre pildă, observația sa din relatările zileide 28 februarie cînd, în drum de la Iași spre Soveja, s-a oprit o zi în casa ispravnicului din Focșani, care avea să-l însoțească, după porunca domnească, pînă la Cîmpurile, de unde îl va preda în bună regulă la 2 martie starețului sovejan.

În seara de 28 februarie — ca dealtfel și în seara precedentă, la sosirea sa acolo — A. Russo e silit să participe la mica sindrofie provincială, din casa dregătorului focșănean. La 27 februarie, „Il y a une demi-douzaine d'individus ..." [60]. În seara următoare, „On allume la chandelle, le beau monde arrive." [61]. Russo precizează apoi că nu-și dă osteneala de a descrie o atare banală sindrofie, la Focșani ca și la Iași, dar nu omite să observe : „On parle beaucoup le valaque ici" [62].

Preocupări lingvistice îl frămîntă, dealtfel, cum se știe, pe A. Russo în mai toată opera sa. Chiar și în jurnalul sovejan autorul nu pierde ocazia de a-și exprima părerile în probleme lingvistice, comentînd din treacăt „trista impresie" despre limba, excesiv latinizantă, în care se află redactat volumul din „Magazinul istoric pentru Dacia" pe care îl are la îndemînă [63].

De ce, așadar, taraful sovejan i-a cîntat lui A. Russo cîntecele sale *oltenești?* Fără îndoială deoarece, prin ascuțitul său simț al limbii și prin deprinderea de a remarca spontan diferențierile dintre graiul moldovean și cel valah, A. Russo era în măsură să-și dea de îndată seama că graiul folcloric al sovejenilor aparținea de fapt Valahiei. (Nu putem împinge totuși presupunerea pînă la a considera *tale-quale* termenul de „cîntece oltenești" ca fiind folosit de A. Russo în înțelesul de cîntece de peste Olt, din Oltenia propriu-zisă, ci mai curînd în sensul în care și Cantemir vorbește de valahi, privindu-i ca „olteni", deci cîntece provenind din Muntenia, dinspre Olt, din părțile Valahiei.)

Dar ce se poate spune despre felul cum a „ascultat" A. Russo taraful lăutarilor sovejeni ? Nu pare de loc a fi vorba de o simplă ascultare de oarecare amator, fie ea și de mai multe ceasuri, ci mai curînd de o veritabilă anchetă de bun cunoscător și pasionat folclorist : „Je les ai **essayés tous** et **approfondis** — scrie A. Russo. Trebuie deci înțeles că, întocmai ca orice consecvent folclorist, în cele cîteva ceasuri ale dimineții de 10 martie 1846, A. Russo a investigat de fapt amănunțit și a întocmit, epuizînd probabil,

---

[59] Cf. „Revista română pentru științe, litere și arte", a. 1863, p. 448.
[60] Cf. A. Russo, *op. cit.*, p. 281.
[61] Cf. *ibidem.*
[62] Cf. *ibidem.*
[63] Cf. *ibidem*, p. 293—294.

ceea ce numim azi „repertoriul" respectiv. Nu trebuie, desigur, excluse şi unele notaţii, chiar dacă autorul nu menţionează anume aceasta, căci ce altceva se cuvine să înţelegem, cînd A. Russo precizează că „a încercat *toate* (cîntecele) şi le-a **aprofundat**", sau „a cercetat *toţi* (lăutarii) şi *i-a descusut*" (?) — nefiind cu desăvîrşire deslușit dacă *tous* şi *approfondis* se referă la *toate cîntecele*, sau la *toţi lăutarii*. (Textul din „Revista Română" preferă traducerea : „I-am încercat pe toţi cu luare aminte".)

Cert este însă că după această temeinică investigare şi întocmire a repertoriului, pasionatul folclorist *avant la lettre* îşi propune ca a doua zi să depene totul mai pe îndelete. „Demain on doit venir me conter plus au long tout ça" — aceasta înseamnă că luni lăutarii urmează să vină, în mod cert, *ei* la mînăstire, nefiind parcă destul de limpede dacă duminecă dimineaţa cuconul Alecu Russo i-a chemat el la sine, la mînăstire, sau dacă, poate, în lipsa stareţului-temnicer, surghiunitul îşi va fi îngăduit libertatea de a se fi dus el însuşi în sat spre a iscodi pe lăutari !?

Pasajul respectiv rămîne însă în orice caz revelator îndeosebi prin precizarea lui A. Russo că taraful sovejan cînta „cîntece olteneşti", adică mai proprii Valahiei decît Moldovei. În acest caz, indiferent dacă A. Russo s-a limitat la cele aflate şi măcar în parte notate probabil chiar în acea zi de duminică 10 martie 1846, sau dacă într-adevăr şi-a continuat după aceea culegerea propriu-zisă, pasajul aduce suficiente temeiuri spre a explica de ce *Mioriţa* culeasă în mod indubitabil de Russo la Soveja şi dăruită apoi spre a spori colecţia prietenului Alecsandri — cum mărturiseşte poetul —, se deosebeşte în chip evident de variantele moldoveneşti şi vrîncene, apropiindu-se în mod surprinzător de „schema" variantelor Munteniei, şi îndeosebi din Muntenia subcarpatică.

Reamintim aici rezultatul temeinicei analize obiective prin care A.Fochi constată :„Dacă trecem la analiza materialului din Moldova, ne-am aştepta ca el să urmeze întru totul schema variantei lui Alecsandri, culeasă şi ea din aceeaşi provincie. Lucrurile stau însă *cu totul altfel*" [64] (sublinierea noastră) ; iar în ce priveşte Vrancea : „Se poate deci vorbi despre o destul de redusă influenţă a textului Alecsandri în această regiune. În cadrul zonei întregi, tipul Alecsandri se repartizează la extremităţile de nord şi de sud" [65]. Apoi : „Dacă trecem să cercetăm situaţia din Muntenia, ... schema generală trădează o *extrem de mare asemănare* cu schema lui Alecsandri"[66] (s. n.). Şi : *Tipul* [Alecsandri, ...] *pare a constitui o predilecţie specială pentru Muntenia de nord unde, după cum dovedeşte harta tipologică, are un veritabil centru de intensitate circulatorie* [67].

În cazul acesta se cuvin poate revizuite unele consideraţii ale lui A. Fochi ca acestea : „Discuţia cu privire la originea textului este infructuoasă poetul lăsîndu-ne în cel mai desăvîrşit întuneric" [68] ; şi : „... problema originii textului nu poate fi pe deplin elucidată, pînă la descoperirea vreunor mărturii mai precise" [69].

---

[64] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 212.
[65] Cf. *ibidem*, p. 393.
[66] Cf. *ibidem*, p. 215.
[67] Cf. *ibidem*, p. 393.
[68] Cf. *ibidem*, p. 124.
[69] Cf. *ibidem*.

Dar să revenim spre a obține, prin această dublă metodă, a decantării și a distilării fracționate (!), pe care le folosim aici, întreaga rezervă de informație filologică și folcloristică pe care o putem extrage din textul, pînă acum insuficient explorat, al jurnalului sovejan.

Într-adevăr, îndată după cele de mai sus, A. Russo descrie pe larg, în aproape două pagini, ceea ce în manuscrisul original se află chiar inițial marcat (la cap de rînd) cu un „2⁰" — ce e drept, totuși, parcă tăiat din fuga condeiului. (Acest „2⁰" lipsește de altfel din ediția P. V. Haneș.) Iată dar începutul acestui lung și deosebit de interesant paragraf :

„2⁰ Numéro du programme : Concert improvisé sur le chalumeau par concertant du pays ... C'est un bel homme de cette race qui s'appelle elle-même Mocan, c'est-à dire Montagnard et qui semble vouloir mettre une certaine distance entre leur origine et celle du peuple du plat pays ... Leur accent sans être moldave n'est pas non plus le valaque ; il est fort accentué et se rapproche [de celui] des Transilvains. Il me joue toutes sortes d'airs, des moldaves, des montagnards, des ardellennes, puis il en vient à cette épopée si simple, si naïve et si douce de mélancolie et de regret appelée la doïna ... Voici l'histoire en raccourci" [70].

A. Russo descrie apoi foarte amănunțit de fapt desfășurarea cîntecului *Ciobanului care și-a pierdut oile.*

Înainte de a cerceta și această „histoire en raccourci", se cuvine însă să ne oprim spre a discuta bogata informație din cuprinsul paragrafului citat.

E de reținut mai întîi faptul că A. Russo, transcriind această parte a textului schițează, cel puțin intenția, fie de a nota apariția mocanului ca un „*al doilea* număr al programului", fie de a sublinia mai degrabă „punctul 2" (căci în scris apare 2⁰, și nu 2-e).

Și într-un caz și într-altul, este cu desăvîrșire limpede că scriitorul *simte* și găsește *aproape* necesar să marcheze cele ce urmează, ca ceva care se deosebește evident (trebuind să fie aparte, sau măcar în al doilea rînd marcat) ca atare.

Încercînd o amănunțită reconstituire a scenei, s-ar putea presupune, fie că A. Russo a ascultat mai întîi taraful, iar după aceea a primit să asculte — cum se întîmplă adesea — intervenția neașteptată a unui țăran, din afara tarafului ; fie că, în chiar cursul depănării repertoriului „orchestrei", se oprește să asculte „concertul improvizat la fluier" al mocanului, apărut probabil fără a fi fost chemat.

Și într-un caz și într-altul, A. Russo distinge cu certitudine și diferențiază pe deplin repertoriul tarafului, anume cercetat, de cel „improvizat" de mocan.

Deosebit de pătrunzătoare și de precise sînt, ca și în cele ce urmează, observațiile pe care folcloristul — și el improvizat, dar deosebit de competent — le face cu privire la graiul, dar și la repertoriul, ba chiar la aspectul antropologic, al anonimului mocan. De reținut e mai cu seamă, consunînd pe deplin cu cele mai sus arătate despre înclinarea și perspicacitatea lingvistică a lui A. Russo, constatarea despre „accentul" graiului respectiv : „sans être moldave n'est pas non plus valaque, il est fort accentué et se

---

[70] Cf. A. Russo, *op. cit.*, p. 296—297 (vezi și Biblioteca Academiei R. S. R., *ms. 311*, fila 88 verso).

rapproche [de celui] des Transilvains." Vrednic de remarcat e de asemenea conținutul compozit al repertoriului — firesc pentru toate formele de trecere de la o zonă la alta : „Il me joue toutes sortes d'airs, des moldaves, des montagnards, des ardellennes", pînă ce mocanul ajunge la „doina" și la povestea evident istorisită și cîntată a *Ciobanului care și-a pierdut oile.*

Dacă ținem seama de toate aceste, atît de multe, amănunte, credem a nu greși considerînd că mocanul, al cărui „accent, fără a fi moldav nu e nici valah ; foarte accentuat și apropiat de cel al ardelenilor", trebuie să fie vreun bretcan sau bîrsan, pripășit ori împămîntenit în părțile Sovejei. Din descrierea pe care A. Russo o face mai departe despre *Ciobanul care și-a pierdut oile*, în interpretarea acelui mocan, rezultă deslușit că acesta se integrează mai curînd în tipul de poveste propriu-zisă, în proză cu interludii muzicale, existînd și azi în întreaga Moldovă, pînă în Vrancea, și care se deosebește tranșant de tipul muntenesc, respectiv muscelean și oltean, unde întreaga „poveste" e de fapt mai mult un cîntec epico-liric, cu pasaje *parlato.* În felul acesta, în genere cîntecele mocanului vorbesc de această dată în mod cert mai puțin de tradiția musceleană și mai curînd de latura integrării moldovene și de deschidere spre aiurea a sovejenilor ; sau poate că mocanul era întru totul un venetic, și mai puțin un sovejan ?

Să urmărim însă mai departe amănunțita relatare a lui A. Russo despre „povestea" *Ciobanului care și-a pierdut oile* :

„Un berger qui avait déjà blanchi sous la houlette sans quitter la montagne, à force d'épargne et de travail s'était acquis une vingtaine de brebis, autant de chèvres qu'il faisait paître, les veillant jour et nuit avec la sollicitude de celui qui doit son bien à la sueur du front ... Il les menait dans les pâturages les plus gras, aux sources limpides et pendant que les bêtes s'abreuvaient ou se nourissaient, il leur jouait de la flûte (ici le conteur interrompt la narration et joue de la flûte un air triste à la note vague et prolongée, puis il reprend). Un jour, fatigué des marches et des veilles, le berger s'endormit si lourdement que pendant ce temps le troupeau tout en broutant s'était écarté sur une ravine lointaine ... Un homme passa par là et voyant le berger tout seul et ronflant au soleil, le réveilla ... Le premier regard du dormeur fut pour le troupeau, son premier geste celui de mettre la main à la flûte ... Désespéré, il se prit à chanter une ardellène (il joue ici), puis cheminant et observant de tous côtés s'il n'apercevrait rien, il se disait : « Dieu est bon ... s'il m'a donné celles-ci, il m'en donnera encore, oui il me les rendra » et il se remit à jouer de la flûte en marchant un peu triste (le conteur joue encore, et il riait, le brave homme, en me racontant ça). Tout à coup il lui semble apercevoir sur une montagne ses brebis et ses chèvres, il double le pas, et joue de la flûte un air de danse (le narrateur joue comme cela) ... Mais illusion vaine ! ... Ce qu'il avait pris pour des chèvres et des moutons étaient simplement des rochers ... Nouveau découragement, nouvel air triste (il joue), jusqu'à ce qu'enfin parvenu sur le sommet d'un mont il aperçoit dans le ravin les moutons broutant. Ici ler berger joue et danse (le narrateur ne dansait [pas], mais il en avait envie, on voyait ça à la rapidité des doigts et des mouvements nerveux de ses épaules) " [71].

---

[71] Cf. *ibidem*, p. 297.

După modul amănunțit și atît de concret al descrierii, este neîndoielnic că A. Russo transcrie de fapt aici în chip evident *mulțimea detaliilor* consemnate *de visu*, pe care nu le-ar putea în nici un caz reconstitui atît de amănunțit din amintire. De aici am putea deduce cu destulă certitudine că, încă în acea zi de pretinsă „ascultare", el nu s-a mulțumit să rămînă pasiv, ci a notat *efectiv* și în bună parte cîntecele „încercate și aprofundate". Ceea ce trebuie să-i fi rămas de făcut a doua zi, era mai curînd de a continua și întregi culegerea („Demain on doit venir me conter plus au long tout ça.")

Dar ziua de 10 martie, cu marea ei trăire folclorică, este marcată și de un „Finale du programme. L'intendant du Père Acati vient d'entrer dans la chambre avec une pierre en main, que je reconnais pour du marbre noir ... elle [semble] avoir été fracturée d'une dalle." A. Russo schimbă atunci o glumă cu tîlc : „Je lui demande si c'est ma soupe, et il me répond en riant : non, mais c'est une histoire ... — Bon, lui dis-je, si c'est une histoire, allume-moi une pipe, et en attendant je m'arrangeais à mon aise sur le divan. Voici donc l'histoire" [72].

După atîta muzică, această dimineață atît de plină se încheie cu notarea poveștii respective. Nu putem trece totuși cu ușurință peste faptul că textul arată aici deslușit că *nu* A. Russo se deplasase în acea dimineață în sat, ci poftise negreșit muzicanții la dînsul. Aceasta rezultă absolut limpede din această parte finală a notațiilor din ziua de 10 martie : „Finale du programme. L'intendant du Père Acati *vient d'entrer dans la chambre* ... " Faptul că se găsea acasă („dans la chambre"), în incinta mînăstirii, rezultă și din gluma adresată ajutorului de stareț : „Je lui demande si c'est ma soupe".

Cu povestea intendentului mînăstirii se încheie notațiile, pregnant folclorice, ale lui A. Russo din ziua de 10 martie. Ne-am aștepta ca a doua zi, luni, taraful să revină pentru depănarea pe larg a repertoriului. Aceasta nu se întîmplă, din nefericire! A. Russo notează : „*Le 11 Mars.* Il a fait toute la nuit un vent épouvantable. Pour me consoler, on me dit que c'est peu de chose en comparaison du remue-ménage qu'il fait ordinairement. Je n'étais pas bien éveillé encore qu'un autre musicien vient me régaler d'un concert flûtal. L'entrée se paye d'un zwanzig. La journée finit bien lentement, mais enfin elle finit" [73].

Cu aceasta se încheie de fapt și transcrierea, divizată în trei părți, în manuscrisul pînă aici definitivat de autor.

Mai întîi rezultă limpede că — așa cum se întîmplă adesea — a doua zi taraful nu și-a ținut făgăduința. (Era poate și din pricina vremii urîte.) Se citește însă parcă printre rînduri așteptarea dezolată a folcloristului pasionat : „Pour me consoler ..." ; regretul se străvede mai cu seamă din încheierea fugară și copleșită de plictis la sfîrșitul acelei zile infructuoase, de lungă așteptare obstinată : „La journée finit bien lentement, mais enfin elle finit."

Pasajul e de asemenea relevant și pentru atenția scăzută pe care scriitorul A. Russo o acordă intempestivului fluieraș, stîrnit probabil de vestea ce s-a dus în sat despre cuconul de la schit, care se interesează de cîntece

[72] Cf. *ibidem*, p. 297—298.
[73] Cf. *ibidem*, p. 299.

populare. Lipsit de entuziasm, scriitorul îl expediază pe acesta cu un sfanţ. Altceva urmărea el, preferînd în chip evident cîntecele „olteneşti", cu text, ale tarafului şi interesîndu-se mai puţin de muzica instrumentală ...

Am menţionat mai sus cu tot dinadinsul, şi nu fără motiv, că partea care urmează — începînd cu 22 martie — în textul publicat de P. V. Haneş este de fapt cîrpită de editor, fără a se arăta aceasta, din cuprinsul haotic al celor trei file-bruion, legate răzleţ şi incoerent la sfîrşitul manuscrisului 311.

Textul publicat începe cu data (22 martie) şi include din cele 3/4 ale paginii (fila 163 recto), tăiate de fapt de autor (sau de altcineva ? !) numai cele ce se cuprind — deşi şi acestea tăiate — în paragraful care continuă după data respectivă.

Paragraful tăiat în manuscris, dar păstrat fără explicaţie de P. V. Haneş, este următorul:

„*Le 22 Mars.* Il est de grand matin et j'ai assisté au service du matin. L'église est petite, nue et refaite à neuf à peu près. Il n'est resté que les dalles à pierre de taille de la vieille église et l'inscription dont j'ai parlé ... Je n'ai trouvé dedans que les gens indispensables pour l'office et une vieille femme "[74].

E, cum se vede, o notaţie cu totul neutră, puţin semnificativă. În continuare, textul descrie cărţile bisericeşti împrumutate de la mînăstire, „que je recommande comme monument d'art et de naïveté", cum notează autorul, transcriind cîteva elemente ilustrative.

Cu mult mai important şi mai revelator poate fi însă începutul paginii, el însuşi în chip evident continuarea unei file pierdute, sau dispărute, care deşi tăiat în manuscris — şi omis de P. V. Haneş — se citeşte foarte desluşit: „*d*[an] *s les procès qu'ils ont avec les boyards, leurs voisins. Le langage des* [!] *ces paysans n'est ni l'accent Moldave, ni l'accent Valaque quoique celui-ci prédomine.*

Toute la journée en promenade, la neige ne se voit plus que sur les hauteurs Zboïna [1 cuvînt indescifrabil]. *Les vautours — Les Transylvains — on me parle beaucoup de Vrancha, j'ai résolu d'y aller à mon retour, pour voir la* **table du Prince** [sublinierea autorului]. *Je dois passer par Toulnich, Negrileschti et Cosa, trois villages qui tirent leur nom de trois* [1 cuvînt indescifrabil] *de nom : Négri, Cousa et Tullian.*

Beau clair de lune. Je soupe d'une merle, ce qui ne me donnera pas plus de voix que je n'en ai.

Le 22 Mars. Il est de grand martin ..." [75] etc.

De aici rezultă mai întîi că au existat negreşit unele file-ciornă, care cuprindeau poate în întregime, sau măcar în parte, date despre intervalul dintre 12 — 21 martie inclusiv.

Pierderea (sau dispariţia ? !) ireparabilă, a acestor file lasă în orice caz, şi probabil pentru totdeauna, neclar dacă cumva în acele zile anume A. Russo va fi continuat să conlucreze cu taraful care nu a venit la 11 martie, sau poate şi cu alţi informatori.

Dacă cumva culegerea lui A. Russo de la taraful din Soveja nu se va fi mărginit la cele probabil notate în ziua de 10 martie, cum — credem că

---

[74] Cf. *ibidem.*

[75] Cf. Biblioteca Academiei R.S.R., *ms. 311*, fila 163 recto.

îndreptăţit — am presupus, atunci este în orice caz plauzibil ca între filele-bruion care constituie acum soluţia de continuitate din jurnalul sovejan (pentru intervalul 12—21 martie), şi pe care A. Russo nu a mai apucat a le transcrie pe curat în jurnalul său, să se fi aflat şi hîrtiile la care V. Alecsandri se referă probabil cînd mărturiseşte cu certă sinceritate, în scrisoarea către A. Hurmuzaki, ce însoţea varianta *Mioriţei* pentru întîia oară publicată la 18 februarie 1850 în ziarul „Bucovina" : „Această baladă mi-au fost adusă din munţii Sovejii de D. A. Rusu, care o descoperi, împreună cu multe altele, în vremea cît au fost exilat pe nedreptate la mănăstirea Sovejii" [76].

De aici încep inconsecvenţele, şi chiar nedumeririle, pe care Alecsandri le-a semănat apoi pentru posteritate în cursul anilor 1862—1873.

Lăsînd deocamdată la o parte nota romantică din ediţia definitivă (din 1866) — la balada *Dolca* — , unde Alecsandri arată că şi el ar fi culeş *Mioriţa*, încă în 1842, de la baciul Udrea din Ceahlău, să subliniem numai, pentru a supune discuţiei, afirmaţia îndoielnică a lui Alecsandri cînd, în articolul despre A. Russo republicat în „Convorbiri literare" din 1873 (deci 14 ani de la moartea acestuia), poetul afirmă că amicul Russo „nu se mulţumi numai cu estasul contemplării, ci profită de timpul arestării sale, pentru ca să culeagă cîteva balade de la un bătrîn lăutar, ce se găsia în mănăstire" [77]. „Bătrînul lăutar ce se găsia în mănăstire" nu apare niciodată în propriile notaţii ale lui Russo. El trebuie să fi fost desigur mai curînd părtaş, dacă nu chiar vătaful tarafului sovejan, din sat, cu care A. Russo a conlucrat în mod cert cel puţin în ziua de 10 martie 1846.

Presupunem însă mai degrabă că A. Russo „a adus" prietenului Alecsandri *Mioriţa* pe care „o descoperi împreună cu multe altele" la Soveja, încredinţîndu-i poetului, fie unele din filele-bruion care este posibil să fi existat din timpul culegerii neîncheiate din 10 martie, fie cedîndu-i o parte din filele acum pierdute ale jurnalului, care lipsesc din zilele de 12—21 martie, 23—31 martie şi 2—3 aprilie, deşi e absolut cert că au existat, dacă ţinem seama de rîndurile tăiate ce preced însemnările zilei de 22 martie.

Ce rezultă de fapt din puţinele rînduri, anterioare datei de 22 martie şi omise de P. V. Haneş ? Rezultă cu absolută certitudine că cel puţin într-una din zilele dintre 12 — 21 martie A. Russo a părăsit incinta mînăstirii spre a hoinări în voie. („Toute la journée en promenade".) Rezultă de asemenea că în această plimbare — ca şi în altele pe care le putem presupune pentru acest destul de lung interval, de 10 zile — , Russo a stat de vorbă cu sătenii localnici, aflînd negreşit măcar de „procesele pe care ei le au cu boierii, vecinii lor". Reiese, în al treilea rînd, că iarăşi „accentul" graiului sovejan îl frapează şi îl preocupă pe Russo : „Le langage des [!] ces paysans n'est ni l'accent Moldave, ni l'accent Valaque quoique celui-ci prédomine" (e limpede că e vorba aici negreşit de sovejenii, încă pregnant musceleni, de vreme ce Russo observă că „Limbajul acestor ţărani nu e nici cu accent moldav, nici valah, deşi acesta predomină"). E de asemenea limpede că sovejenii îi trezesc o ascuţită curiozitate de a cunoaşte Vrancea vecină (sau poate că i se povestesc legendele vrîncene: „on me parle beaucoup de Vran-

---

[76] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 124.

[77] Cf. *ibidem*, nota 1.

cha" ?). Aceasta îl face pe Russo să se hotărască a merge acolo, după ce va scăpa din surghiun, spre a vedea „masa lui Vodă", fixîndu-şi chiar un anume itinerar dorit.

În sfîrşit, notaţia finală, deşi nu pare decît o frumoasă poantă, ca numeroase altele din cuprinsul jurnalului (pasărea pe care o mănîncă seara nu-l va face să aibă un glas mai frumos !), trebuie reţinută mai curînd pentru primele cuvinte ale acestui paragraf final: „Beau clair de lune." Aceasta ar putea însemna că „plimbarea" „toute la journée" s-a prelungit pînă tîrziu pe înserat.

Iată dar cum chiar pasajul tăiat în original şi cu totul omis, chiar şi în note, de P. V. Haneş, poate fi plin de informaţii.

Cu toate acestea, în rest, cel mai desăvîrşit mister rămîne să plutească pe vecie asupra celor zece zile din care ne-au rămas doar aceste, prea puţine rînduri, cum lipsă rămîn şi eventualele însemnări pentru zilele de 23—31 martie şi 2—3 aprilie.

Pasajul tăiat, care precede însemnările zilei de 22, e totuşi foarte elocvent pentru cele petrecute în acel timp. Rezultă că A. Russo s-a plimbat în mod cert în acele zile printre sătenii din Soveja. Este posibil ca anume atunci să-şi fi dus la capăt culegerea de la taraful satului, ca abia atunci să fi cules *Mioriţa*, fie de la taraf, fie de la vreun alt sovejan, bărbat ori femeie — precum Marina lu' Barna, care către anul 1900 „cînta aşa de duios balada Mioriţei că plîngeau toate babele" (după cum notează, cu multe decenii mai tîrziu, sovejanul S. Mehedinţi) [78].

Un firesc şi ispititor semn de întrebare se ridică aici. Dacă ţinem seama că la publicarea *Mioriţei* în prima broşură din Iaşi, 1852, poetul a tipărit textul cu două rînduri finale de puncte de suspensie, ceea ce arată că V. Alecsandri considera textul incomplet, acesta n-ar putea fi oare încă un temei spre a admite că *Mioriţa* „adusă" poetului de prietenul A. Russo va fi fost poate textul bruion, din fugă notat de A. Russo, ascultînd în ziua de 10 martie 1846 „cîntecele oltenești ale tarafului satului" ? Aceasta ne duce cu gîndul la filele-bruion de felul celor care se dovedeşte că au stat la baza redactării finale (dar parţiale) a jurnalului sovejan, şi pe care A. Russo le-ar fi putut încredinţa, la întoarcere, prietenului V. Alecsandri. În acest caz, s-ar putea presupune, destul de plauzibil, că Russo va fi notat din fugă textul *Mioriţei* mai curînd în cursul dimineţei de 10 martie, nădăjduind că-l va relua a doua zi, decît că-l va fi cules, pe îndelete, în cursul zilelor lipsă din jurnal, notîndu-l în filele lipsă care preced notaţiile din 22 martie, respectiv din zilele de 12—21 martie, 23—31 martie, sau 2 — 3 aprilie.

Datele păstrate în filele-ciornă 162 — 164, şi valorificate în textul editat de P. V. Haneş, deşi foarte pitoreşti şi vorbind în cele din urmă de bucuria veştii eliberării, în acea zi de joi 4 aprilie, a anului 1846, ca şi de plecarea amînată pentru a doua zi, precum şi încheierea ultimei file-bruion cu poanta de cuviinţă („Allons, à demain. Je ne me suis pas beaucoup ennuyé" [79]) nu aduc decît firească încheiere a acelei suculente povestiri-jurnal a atît de discretului şi extrem de modestului A. Russo despre răgazul celor în total 37 zile de surghiun, dintre care 3 petrecute pe drum iar

---

[78] Cf. S. Mehedinţi, *op. cit.*, p. 41.
[79] Cf. A. Russo, *op. cit.*, p. 301.

34 în ședera la mînăstirea Soveja. De acolo A. Russo a avut, oricum, norocul să aducă prietenului V. Alecsandri celebra sa variantă, prea puțin moldoveană și vrînceană, și mai curînd muntenească, după cum în mod absolut obiectiv a arătat A. Fochi, iar, mai precis, de proveniență tradițională musceleană — după cum ne-am străduit să arătăm, prin conjectură filologică, noi.

Cu toate că ne-am silit să dobîndim, printr-o atît de amănunțită analiză, întreagă marea bogăție de date folclorice pe care le cuprinde jurnalul, trebuie să recunoaștem că, cu excepția acelor rînduri foarte explicite și — considerăm — suficient de edificatoare din textul sovejan privind întîmplările zilei de 10 martie, și în care ne-a rămas consemnat felul cum A. Russo a conlucrat cu taraful sovejan, în rest, s-ar părea că abia paginile care din nefericire lipsesc ar putea aduce deplina elucidare a misterului ce continuă să învăluie culegerea și publicarea textului clasic al *Mioriței*, la care atît de nedespărțit au contribuit cei doi buni și consecvenți amici, A. Russo și V. Alecsandri.

Ce am putut obține din amănunțita disecare a manuscrisului jurnalului lui Russo ?

1. Relativa precizare a datei și împrejurărilor culegerii *Mioriței* sovejene, în zilele de 12—21 martie (?), 23—31 martie (?), 2 — 3 aprilie (?), sau mai curînd — credem — în dimineața de duminică 10 martie, cînd A. Russo a cercetat „cîntecele oltenești" ale tarafului sovejan.

2. Considerațiile pe marginea termenului de „cîntece oltenești", corelînd aceasta cu cele ce am evocat despre Soveja ca sat de proveniență musceleană și cu constatările amănunțite și obiective ale lui A. Fochi despre textul Alecsandri, slujesc ipoteza, astfel foarte plauzibilă, că *Miorița* lui Alecsandri și Russo își are obîrșia în oralitatea musceleană.

Spre a împinge însă lucrurile pînă la limita extremă a conjecturii istorico-filologice, socotim că nu ar fi de loc de prisos să analizăm, în sfîrșit, reluînd aici și istoria publicării *Mioriței* lui Alecsandri, spre a revizui și presupusele implicații ale influenței textului publicat asupra versiunilor orale locale.

Pentru aceasta ne vom sprijini și vom porni iarăși de la constatările și observațiile de sinteză ale monografiei lui A. Fochi.

Ce arată, așadar, în esență, A. Fochi în această privință ?

„Comparînd primele patru ediții ale baladei, cea din „Bucovina", 3 (1850), nr. 11, p. 51—52, cea din „Zimbrul", 1 (1850), nr. 17, p. 68, cea din volumul *Balade. Adunate și îndreptate*, Iași, 1852, p. 1—6 și cea din volumul *Poesii populare ale Românilor. Adunate și întocmite de* ..., București, 1866, p. 1—3, constatăm următoarele :

1. Primele două ediții cuprind un text identic sub raportul conținutului și formei, singura deosebire dintre ele ținînd de ortografie și punctuație.

2. Textul din 1852 diferă de cele două anterioare doar într-un singur punct, și anume la versul 34, care din *Măi dragule bace* devine *Drăguțule bace*, formulă ce se va păstra și în ediția din 1866 ; celelalte diferențe țin iarăși numai de ortografie și punctuație ; merită să mai menționăm că în această ediție textul se încheie cu două rînduri de puncte de suspensie, care ilustrează părerea lui V. Alecsandri despre caracterul incomplet al textului.

3. Textul din 1866, menţinînd modificarea de la versul 34, împinge procesul de „îndreptare" atît de departe încît apar nu mai puţin de 19 alte intervenţii, mai fericite sau mai puţin fericite, în cuprinsul baladei; modificările acestea pot fi grupate în cinci categorii" [80].

Esenţială este în cele din urmă concluzia pe care A. Fochi o formulează astfel:

„Analizînd aceste modificări, putem spune că nici una nu afectează fondul baladei, ci se referă numai la forma ei şi că prin ele poetul a urmărit şlefuirea exterioară a textului" [81].

Toate cele de mai sus, ca şi consideraţiile ce urmează în monografia lui A. Fochi, privitoare la posibilele amestecuri ale poetului chiar înainte de prima tipărire a textului, converg spre a conchide: „Cu alte cuvinte, ne dăm seama că modificările lui, atît cele anterioare textului publicat, cît şi cele ce au urmat după prima ediţie nu sînt deosebit de grave" [82].

În cele din urmă A. Fochi apreciază, pe bună dreptate, că de fapt numai probabilele intervenţii privitoare la „alegoria morţii" şi „apoteoza ciobanului" sînt, după cum observa încă D. Caracostea, oarecum mai grave [83].

Aceasta înseamnă că varianta Alecsandri, devenită textul clasic al baladei *Mioriţa*, este de fapt profund autentică, în orice caz cvasi-nealterată, fiind destul de aproape de originalul cules.

O ultimă problemă ar merita să ne reţină poate încă atenţia, spre a argumenta *totala* eliminare a posibilităţii contopirii în textul provenit de la Soveja a vreunei alte variante, culese de însuşi Alecsandri, ca spre pildă pretinsa variantă auzită de V. Alecsandri în 1842 de la baciul Udrea din Ceahlău.

Cum se ştie, în nota finală la balada *Dolca* din ediţia definitivă (1866), V. Alecsandri scrie: „Această baladă a Dolcăi, precum şi acea a Mioriţei, le-am cules din gura unui baci, anume Udrea, de la stîna de pe muntele Ceahlău. Acel păstor suna din bucium cu o putere estraordinară, încît munţii se răsunau la mare depărtare. El cînta şi din fluer mai multe cîntice ciobăneşti, iar mai cu seamă Doina cu o espresie de înduioşire ce aducea lacrimi în ochii celor care îl ascultau.

La anul 1842, într-o frumoasă seară de vară urcîndu-mă la stîna din Ceahlău unde auzisem răsunînd buciumul lui Udrea, am asistat la unul din cele mai sublime spectacole a naturei, luminat de razele asfinţitului soarelui; iar după ce noaptea preseră ceriul cu stele, mă aşezai cu Udrea şi cu alţi păstori împregiurul unui foc, şi petrecui pînă-n ziori cu cînticele de la munte. Udrea îmi spuse că tatăl seu ştia mulţime de balade între care acele a lui Traian şi a lui Aurelian, dar din nenorocire el le luase cu dînsul în mormînt" [84].

Ne însuşim în această privinţă, fără rezerve, concluziile lui A. Fochi: „Nu numai tabloul romantic schiţat de poet ar trebui să ne facă să nu acor-

---

[80] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 206.
[81] Cf. *ibidem*, p. 207.
[82] Cf. *ibidem*, p. 210.
[83] Cf. *ibidem*, p. 209, 214 pass.
[84] Cf. *ibidem*, p. 124—125 nota 1; 209.

dăm credit întregii povestiri, ci și acele aluzii la balade istorice cuprinzînd teme legate de numele lui Traian și Aurelian, a căror existență în folclorul nostru s-a dovedit neîntemeiată" [85].

La argumentele aduse în această privință de A. Fochi, lăsînd cu totul la o parte eventualitatea schițării unui proces literar al relațiilor dintre V. Alecsandri și A. Russo [86], socotim util să aducem și următoarele noi argumente :

1. Alecsandri nu subliniază pretinsa sa culegere de la baciul Udrea în notele la *Mioriția*, ci face acest lucru, abia din treacăt, și, desigur, prin corelare tematică, doar în notele din ediția 1866, la balada *Dolca*. Prin aceasta el nu a înlăturat însă nicidecum afirmația sa inițială, din scrisoarea către A. Hurmuzaki, ce însoțea varianta publicată pentru întîia oară la 18 februarie 1850, în „Bucovina" : *„Această baladă mi-au fost adusă din munții Sovejii de D. A. Rusu, care o descoperi, împreună cu multe altele, în vremea cît au fost exilat pe nedreptate la mănăstirea Sovejii"* [87].

2. Pe de altă parte, însești concluziile analizei temeinice a lui A. Fochi despre deosebirea evidentă între textul Alecsandri și, în genere, variantele din Moldova și din Vrancea, textul Alecsandri dovedindu-se mult mai propriu Munteniei, și îndeosebi Munteniei subcarpatice, constituie — *ipso facto* — dovada că *Mioriția* baciului Udrea, din Ceahlău sau de aiurea, chiar dacă va fi existat între culegerile lui Alecsandri, nu a fost nicidecum folosită la „îndreptarea" și redactarea pentru tipar a variantei sovejene, care a rămas accentuat muntenească.

Iată dar un temei în plus spre a putea admite că varianta lui Alecsandri trebuie să fie considerată, nu numai ca provenind *în exclusivitate* din tradiția orală munteană și îndeosebi musceleană, dar și că ea reprezintă de fapt o foarte curată oglindire a tradiției muscelene, transplantată de dragoslăveni și rucăreni în Soveja și consemnată în 1846 de A. Russo, într-o vreme cînd folclorul sovejan putea fi încă foarte bun păstrător al zestrei moștenite din zona de proveniență.

Prea puțin și neesențial „îndreptat" și tipărit apoi, în patru rînduri, de V. Alecsandri între anii 1850 — 1866, și de nenumărate ori după aceea reluat în manualele școlare, pe lîngă popularizarea, pe toate căile posibile, drept cea mai „frumoasă" și cea mai desăvîrșită variantă a *Mioriței*, negreșit că textul Alecsandri a putut deseori influența diversele versiuni locale, neputîndu-se tăgădui că, măcar uneori, chiar și în Muntenia, ca și aiurea, textul local va fi fost poate chiar înlocuit cu textul difuzat prin școală — după cum apreciază A. Fochi [88].

Ar fi totuși exagerat să putem admite, împreună cu A. Fochi, că *„absolut toate* variantele ce țin de versiunea baladă moldo-munteană au suferit *influența profundă* a textului său difuzat prin carte" [89](sublinierea noastră).

Dacă „varianta lui Alecsandri a fost impusă maselor prin prestigiul literei tipărite" [90] — cu toate că chiar și această apreciere a lui A. Fochi

---

[85] Cf. *ibidem*, p. 125.
[86] Cf. *ibidem*, p. 209—210.
[87] Cf. *ibidem*, p. 124.
[88] Cf. *ibidem*, p. 216.
[89] Cf. *ibidem*, p. 211.
[90] Cf. *ibidem*, p. 298.

comportă o vizibilă exagerare în formularea că „a fost impusă" — , trebuie să admitem că în cazul zonei muscelene se cuvine ca lucrurile să fie privite cel puțin nuanțat, ba chiar cu totul altfel.

Într-adevăr, dacă privim harta răspîndirii tipologice (harta 2) și ținem seama de însești observațiile lui A. Fochi, este pe deplin elocvent faptul că, dintre cele trei zone mai intens cercetate ale baladei moldo-muntene (zona Plenița din Oltenia, zona subcarpatică a Munteniei și zona vrînceană), *numai* în Muscel *toate* cele 11 localități cercetate, cu o recoltă de 15 variante, consemnează *exclusiv Miorița* de tip Alecsandri.

În cazul acesta și față de toate cele arătate pînă aici, dacă așa cum subliniază A. Fochi, „în jurul *Mioriței* planează încă și astăzi numeroase prejudecăți" [91], cu regret dar în avantajul desăvîrșitei obiectivități trebuie să retractăm propriile noastre considerații privitoare la *Miorița*, din studiul *Balada populară în Muscel*, unde, recunoaștem că în anul 1967 ne-am lăsat robit de o certă prejudecată scriind : „Îmbinarea unei vechi tradiții locale — cu desăvîrșire orală în latura muzicală a baladei — cu cunoașterea versiunii „clasice" a lui Alecsandri, de multe decenii adînc pătrunsă în mase prin reproducerea textului în manualele școlare, duce la totala pierdere a formei tradiționale orale (care negreșit că a existat, o dată cu melodia sa) și adoptarea în exclusivitate a textului publicat, cu inerentele modificări, și de această dată neesențiale, pe care le suferă în procesul circulației orale" [92].

Aceasta cu atît mai mult cu cît în chiar fraza următoare am menționat că abia „la 6 din totalul de 15 variante (între care și unele fragmentare), se mărturisește deschis sau se sugerează numai, și cunoașterea certă a izvorului tipărit, « după carte » sau ca « poezie de la școală » " [93].

Îngăduindu-ne această retractare, reeditățm, păstrînd proporțiile, cazul lui Al. Odobescu care, după 19 ani, revenind asupra comentariului său la termenul, greșit cules de zețari, *bulucaie*, și referindu-se la aceasta ca la „o comică rătăcire", se retracta în 1880, lăsîndu-ne o înaltă pildă de obiectivitate științifică, vrednică de invidiat, scriind : „Deci toată a noastră clădire etimologică se surpă din temelie și, cît despre noi, venim acum cu umilință a ne recunoaște vinovat în cazul de față de a fi cercat să facem un zadarnic *buluc* de erudițiune deșartă" [94] (sublinierea autorului).

O anumită autoflagelare devine astfel uneori necesară, încît după exemplul clasic al lui Al. Odobescu socotim că la fel ar trebui să procedeze și alții, ca spre pildă Stelian Cucu care, după exemplul lui I. Diaconu — principalul creator al mitului genezei vrîncene a *Mioriței* — , se străduia, recent, să exalte „geniul poetic local", spre a argumenta, după părerea noastră fără temei, „ipoteza genezei extravrîncene a *Mioriței* și anume a unei geneze rîmnicene" [95], pentru a nu mai vorbi și de alții ...

În încheiere, se cuvine încă o dată subliniat că între prejudecățile (mai puțin nocive dar dăunînd cunoașterii obiective), e și aceea despre

---

[91] Cf. *ibidem*, p. 123.

[92] Cf. Al. I. Amzulescu, *Balada populară în Muscel*, în volumul *Studii de folclor și literatură*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 301.

[93] Cf. *ibidem* ; vezi și p. 277—278.

[94] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 207—208.

[95] Cf. St. Cucu, *La obîrșia Mioriței*, în „Ateneu", 11 (1972), nr. 11 (100), p. 12—13.

influența copleșitoare, atotputernică, a „variantei Alecsandri" (privită ca influență a versiunii tipărite, care a scos din circulație versiunea locală) — ceea ce nu poate fi cu totul tăgăduit, dar trebuie cu grijă nuanțat.

Aceasta nu e deloc valabil pentru zona Muscelului, pe care nu varianta Alecsandri a influențat-o, ci pe care varianta Alecsandri o reprezintă — cum se vede — *ab initio*.

Reluînd esența argumentării noastre, aceasta s-ar putea concentra în următorul raționament :

— Dacă *Miorița* lui Alecsandri este de fapt *Miorița* culeasă de A. Russo ;

— Dacă A. Russo a cules *Miorița* din Soveja ;

— Dacă Soveja e o localitate de veche și autentică sorginte musceleană ; și

— Dacă Alecsandri nu a intervenit esențial „îndreptînd" textul sovejan,

— Atunci *Miorița* lui Alecsandri, provenind prin Russo, de la Soveja, este de fapt reprezentativă pentru tradiția locală musceleană ;

Iar, dacă *toate Miorițele* culese din Muscel se apropie atît de mult, asemănîndu-se pînă la cvasi-identitate cu varianta Alecsandri, e pentru că *nu Miorița* lui Alecsandri a înlocuit fondul tradițional local muscelean, ci deoarece îl reprezintă tocmai pe acesta de fapt.

OBSERVATIONS HISTORIQUES ET PHILOLOGIQUES À PROPOS DE « MIORITZA »

La variante « classique » de la fameuse ballade *Mioritza* (La petite brebis), publiée par le poète B. Alecsandri, pour la première fois en 1850, soulève toujours de nombreux problèmes, parmi lesquels tout d'abord celui de son origine.

Dans la monumentale monographie consacrée à ce sujet (*Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, Editura Academiei, 1964), A. Fochi est d'accord avec ceux qui considèrent que le texte publié par B. Alecsandri a été recueilli en 1846 par A. Russo, à Sauvéja — district de Vrancea (Moldavie). Il est à remarquer que, selon la démonstration de A. Fochi, les 19 modifications opérées par le poète dans les quatre rédactions successives du texte, de 1850 à 1866, n'ont point gâté l'authenticité de la variante originelle, puisée à la tradition orale.

La minutieuse analyse comparative du texte, entreprise par A. Fochi, aboutit à la conclusion inattendue que la variante de B. Alecsandri est, quand même, moins semblable aux nombreux textes recueillis dans le district de Vrancea et dans la région moldave ; elle ressemble plutôt aux variantes recueillies en Valachie, et surtout dans la partie sous-carpatique de cette province, où le texte de « type Alecsandri » marque « un véritable centre d'intensité circulatoire ».

Pour en trouver une explication, A. Fochi considère que le texte publié par B. Alecsandri a probablement remplacé les anciennes variantes traditionnelles (orales) de cette région.

Al. Amzulescu suggère une autre solution. Les nombreux documents publiés par C. Rădulescu-Codin et I. Răuţescu ont bien montré que le village de Sauvéja a été fondé au XVI[e] siècle par des citoyens provenant des villages valaques de Dragoslave et Rucăr (district de Muscel). Dans son journal mémorial, A. Russo a lui-même noté, le 10 mars 1846 : « La matinée est passée à écouter les chants *olténechti* de l'orchestre du village ». C'était, sans doute, parce que A. Russo avait bien saisi l'esprit *valaque* dans le dialecte, ainsi que dans le répertoire folklorique des ménétriers de Sauvéja. La conclusion va de soi :

1) Si le texte publié par B. Alecsandri est celui que A. Russo a recueilli à Sauvéja ;

2) Si le village de Sauvéja a été fondé par des habitants provenant de Muscel ; et

3) Si B. Alecsandri n'a pas opéré des changements essentiels dans le texte recueilli par A. Russo,

Alors voilà pourquoi le texte de B. Alecsandri est tellement semblable aux variantes recueillies dans la région sous-carpatique de la Valachie. Voire même, si *toutes* les 15 variantes recueillies dans le district de Muscel appartiennent au «type Alecsandri », ce n'est point à cause de l'influence du texte publié par B. Alecsandri, mais, tout au contraire, c'est parce que le texte « classique » de B. Alecsandri est lui-même vraiment représentatif et redevable à l'ancienne tradition locale (orale) de la ballade dans le district de Muscel.

ASPECTE DIN PROBLEMATICA FOLCLORULUI COPIILOR
(Numărătorile fonice)

EUGENIA CERNEA

Lucrarea de faţă reprezintă o parte din studiul introductiv al volumului în manuscris „Folclorul copiilor", din Colecţia naţională de folclor. Observaţiile, concluziile şi ipotezele acestui capitol se bazează pe cercetarea a aproape 1 000 numărători româneşti şi 100 străine, aflate în Arhiva de folclor a Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice [1], la care se adaugă cele aflate într-o serie de colecţii, periodice şi manuscrise româneşti [2], precum şi în unele colecţii străine.

Prin numărătoare înţelegem textul rimat şi organizat ritmic, sau versificat, pe care un copil îl scandează, însoţindu-l cu o acţiune cinetică, prin care indică succesiv, cu braţul, la fiecare mişcare cîte un copil din grupul pe care îl are în faţa sa. Unitatea de timp a formulelor ritmice a numărătorilor este pătrimea [3]. *Ea corespunde timpului în care se execută mişcarea braţului de la un copil la altul* [4].

În literatura consultată nu am întîlnit nici o clasificare a numărătorilor. Criteriile noastre au fost dictate de analiza materialului. Se remarcă două mari grupe distincte : una în care versurile conţin subiecte, alta cu versuri alcătuite din cuvinte neinteligibile, respectiv lipsite de înţeles semantic. În ambele grupe se profilează cîte o subgrupă aparte, în care se folosesc şiruri de numere. Subgrupele conţin tipuri şi subtipuri cu numeroase variante. Numărătorile din prima grupă le-am numit tematice. Numărătorile din cea de-a doua grupă, întrucît în prezent îndeplinesc exact aceeaşi funcţie, ca şi cele tematice, iar textul lor serveşte doar ca material fonic, le-am denumit *numărători fonice* (termenul ne aparţine). Cele două subgrupe

---

[1] Cele mai vechi înregistrări aflate în arhivă poartă semnăturile lui C. Brăiloiu, T. Alexandru, H. Brauner, E. Comişel şi I. Cocişu, culegerile masive fiind datorate G. Sulităeanu şi autoarei lucrării de faţă, la care se adaugă unele contribuţii aduse de S. Fotino, I. Herţea şi alţii.

[2] În afara manuscriselor aflate în arhivă, menţionez în mod deosebit pe cel al lui G. N. Dumitrescu Bistriţa, oferit de autor.

[3] Această problemă o vom trata în expunerea analizei ritmice.

[4] Uneori numărătoarea se face pe pumnii sau pe degetele copiilor, aceasta însă nu influenţează ritmica numărătorii.

Rev. etn. folc., tom. 20, nr. 2, p. 159–184, Bucureşti, 1975.

care se profilează aici sînt : subgrupa *numărătorilor numerico-fonice*, în care se pot descifra şiruri de numere şi subgrupa numărătorilor fonice simple, care nu are în substrat şiruri de numere. Cuvintele neinteligibile, neconţinînd în prezent nici un fel de sensuri, le-am considerat *pseudocuvinte*, adică combinaţii de sunete, care dau impresia că sînt cuvinte, dar nu au nici un înţeles semantic. Se poate remarca faptul că puţinele cuvinte inteligibile sînt de cele mai multe ori acelea care se formează prin varierea pseudocuvîntului anterior (ex. : Opotu, Clopotul). Analizînd grupele mari de variante ale numărătorilor fonice am constatat că nu aceste cuvinte inteligibile sînt cele constante, transmise de la variantă la variantă, ci dimpotrivă, pseudocuvintele din care au derivat. În zonele cu populaţie mixtă, în aceste numărători, apar şi unele pseudocuvinte cu sonorităţi maghiare, germane sau slave, uneori chiar cuvinte inteligibile într-una din aceste limbi. Aceasta însă nu demonstrează neapărat provenienţa străină a numărătorii, ci adesea în aceste cazuri este vorba de variaţia unora dintre pseudocuvinte după sonoritatea unor limbi parţial familiare. *Caracteristic pentru numărătorile fonice este faptul că puţinele cuvinte inteligibile, care se întîlnesc în conţinutul lor, apar disparat, fără vreo legătură de idei între ele şi nu sugerează existenţa vreunui subiect anterior.* Excepţie fac doar formulele finale, despre care vom vorbi aparte. Se remarcă la o mare parte a numărătorilor — atît la cele tematice, cît şi la cele fonice — existenţa unor formule introductive şi a unor formule finale. Acestea sînt adesea împrumutate de la o numărătoare la alta şi nu au o legătură directă cu conţinutul vreuneia dintre numărători. Datorită acestui procedeu putem găsi formule introductive fonice la numărători tematice (mai rar invers) şi formule finale tematice la numărători fonice. Cîteva exemple de formule introductive sînt : *Enki, benki, ţurcaza; Ekite, bekite, ţurcaina; An, tan, tina; Ali, dali, ciucadali; Una, bina, cotobina; Unima, donima, trei pitici* etc. Formulele finale ale numărătorilor fonice au adesea cuvinte inteligibile, cu toate că acestea nu au nici o legătură de sens cu textul anterior. Ele se termină adesea cu un cuvînt onomatopeic, care imită zgomotul de o clipă ca element-surpriză, cu caracter de „bobîrnac", ca spre ex. *Bim, bam, buf!* sau *Limbric, cotidic, poc!* sau *Rom, pom, pic, poc!* sau *Zbîrlai, cioc!* sau *Dorobanţ, clanţ!* sau *Sava, scîrţ!* etc. Uneori chiar formulele finale de cîte două versuri, proprii numărătorilor tematice, apar adăugate numărătorilor fonice.

Grupa numărătorilor fonice a necesitat un studiu mai îndelungat, întrucît existenţa ei în repertoriul tradiţional de folclor al copiilor ridică semne de întrebare la care nu se poate răspunde cu uşurinţă.

Al. Bogdan, în colecţia sa [5], oferă spre comparare cîteva texte în limbi străine (germană şi maghiară), reprezentînd sursa de la care provin două din numărătorile aflate în volumul său, precum şi sursa străină a unor versuri şi cuvinte izolate aflate în diverse numărători alcătuite din cuvinte neinteligibile. De asemenea T. Pamfile [6] şi N. Papahagi-Vurdună [7] dau explicaţia unor cuvinte izolate avînd o semnificaţie într-o limbă stră-

---

[5] A. Bogdan-Hoya, *Cîntece de copii şi jocuri*, Ed. Ciurcu, Braşov, 1905.

[6] *Jocuri de copii adunate din satul Ţepu*, „Analele A. R.", tom, XXVIII, tom. XXIX, Bucureşti, 1906–1907.

[7] *Jocuri copilăreşti culese de la românii din Macedonia*, „Analele A.R.", Bucureşti, 1893.

ină. Revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" [8] publică în articolul *Dintr-un raport asupra unei cercetări pe teren despre folclorul copiilor* o serie întreagă de texte de numărători neinteligibile, dînd în paralel sursa străină publicată sau dedusă. Considerînd sursa străină ca generatoare a numărătorilor cu cuvinte neinteligibile, autorul articolului scrie: „Probabil că la vreo școală italiană din România copiii italieni au recitat această bucată. Un copil român integrîndu-se în ritmica recitativului și în eufonia limbii italiene, fără a înțelege textul, dar dorind să vorbească italienește măcar fonetic și gesticulatoriu, a parodiat strofa, făcînd însă cezuri proprii, ilogice. De obicei, alții pornesc apoi de la aceste imitații în care originalul străin este încă recognoscibil și-l transformă prin denaturări într-un text care devine folclor național și are sensuri psihice proprii". Existența acestui șir de texte, pe care îl mai putem completa și cu exemplele noastre, a căror proveniență dintr-o limbă străină este detectată sau detectabilă, ne-ar putea duce și pe noi la tentația de a considera această grupă ca provenită cîndva din asemenea surse. Totuși, studierea unui material cuprinzător ne-a dat posibilitatea de a verifica această ipoteză și ne-a relevat o serie de elemente demne de reținut.

În culegerile efectuate de folcloriștii muzicologi ai fostei Arhive de folclor și apoi ai Institutului între anii 1932 — 1973, și mai ales între anii 1958 — 1973, ponderea o au numărătorile tematice, în timp ce în colecțiile citate, apărute la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, majoritatea o dețin numărătorile fonice, ceea ce ne sugerează, inevitabil, părerea că acestea din urmă sînt mai vechi decît cele tematice. În colecția alcătuită de A. Bogdan-Hoya, marea majoritate a numărătorilor sînt culese din zona Brașovului, de unde rezultă că cele cîteva texte și cuvinte de proveniență germană și maghiară se datorează contactului copiilor români cu copii ai naționalităților conlocuitoare maghiare și germane, aflate în zonă. Ca dovadă, confruntînd textul numărătorii de la nr. 13, *An dan denus saraca venus. / Ele bele buf/ Mergi las cu/ Mergi la ezăl da bis du* [9] cu cele 22 de variante pe care le deținem, am constatat că ultimele două versuri din variantele lui Bogdan, singurele care provin din textul german pe care el îl dă la sfîrșit [10], nu se află decît în cele două variante ale sale. Numărătoarea la nr. 91, al cărei text provine, evident, în întregime din sursa germană citată de A. Bogdan-Hoya, nu a avut răspîndire, ea nu a mai fost culeasă în nici o altă variantă. De asemenea, din articolul publicat în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" numărătorile cu sursă italiană nu au fost culese în alte variante, iar versurile deduse din limba germană, în parte, sînt interpretabile. Totuși, puținele exemple al căror text este evident provenit din sursă străină și a intrat temeinic în repertoriul copiilor români reprezintă o realitate incontestabilă. Dar ne oferă oare această realitate modelul procesului de geneză a întregului grup de numărători cu pseudocuvinte sau nu? Străduindu-ne să găsim acest răspuns, ne-am pus o serie de alte întrebări. Dacă astfel s-au născut toate aceste numărători, atunci cărui fapt s-ar putea datora preponderența lor în trecut, cînd con-

---

[8] An. III, 1954, rubrica „Cronică", p. 179—190, articol nesemnat, aparținînd lui C. Călinescu.

[9] Am dat exemplul așa cum este repartizat în versuri de A. Bogdan.

[10] *Ich und du / Milners Kuh / Milners Esel / Das bist du.*

tactul copiilor cu limbile străine era mult mai redus decît astăzi? Dacă am presupune că la un contact mai redus, interesul pentru limbile străine ar fi putut fi mai mare decît astăzi, atunci ne-ar rămîne să ne întrebăm de ce, în cazul acesta, majoritatea pseudocuvintelor aflate în aceste numărători au sonoritate românească? Autorul articolului citat consideră că copiii pornesc de la „imitația originalului și îl transformă într-un text care devine folclor național..." Așa s-ar înțelege de ce majoritatea pseudocuvintelor au sonorități românești, dar nu se explică de ce copiii *se opresc la sonoritatea românească a acestor pseudocuvinte și nu continuă transformarea pînă la realizarea unor cuvinte inteligibile?* Răspunsul la această ultimă întrebare nu poate fi decît unul: *pentru că grupa numărătorilor fonice exista prin tradiție în folclorul copiilor.* Genurile de folclor al maturilor studiate de noi pînă în prezent, ca și vastul repertoriu folcloric al copiilor, ne-a convins că *în folclor nu pot apărea și dăinui grupe constante, cu largă răspîndire, a căror apariție să fi fost rodul imitației sau al capriciului.* O grupă ca aceea a numărătorilor fonice, cu existență persistentă, cu trăsături caracteristice bine definite, trebuia să-și datoreze aceste caracteristici pregnante unei funcții bine determinate. Evident, funcția de alegere a sorților la jocurile de copii nu-i putea crea asemenea caracteristici din moment ce aceeași funcție o îndeplinește și grupa numărătorilor tematice, care are alte caracteristici. Ne rămîne să-i căutăm izvoarele în folclorul maturilor, de unde — propabil — a venit. Credem că nu întîmplător o mare parte a numărătorilor conțin șiruri de numere, de preferință, de la 1 la 10, sau, cel puțin, manifestă tendința de a urmări această succesiune. Istoria cunoaște practica alegerii la sorți prin numărare încă din timpurile imperiului roman și ale feudalismului, cînd trupa de soldați care trebuie pedepsită era supusă decimării, adică executării fiecărui al zecelea soldat ales prin sorți. Mai știm că la geto-daci era obiceiul ca o dată la cinci ani să se trimită un sol la Zamolxes, care să-i transmită zeului doleanțele colectivității, „trimiterea" solului însemnînd uciderea lui prin aruncare în sulițe[11]. Cum se făcea această alegere la sorți nu știm. Dar procedeele puteau fi diverse. S-ar putea ca unul dintre ele să fi fost acela în care preoții magicieni să fi rostit sorții în formule magice, considerînd că astfel mijlocesc voința zeilor în alegerea sorților. Poate că pentru aceasta înveșmîntau șirul de numere în sunete aparținînd la un cod magic. Dacă mai există între cuvintele neinteligibile ale numărătorilor și unele dintre cele de atunci este greu de spus. Intrînd în repertoriul copilăresc, cu vremea, cuvintele au căpătat în locul veșmintelor misterioase și austere ale magiei, pe cele sprințare și amuzante ale copiilor. De asemenea, este greu de spus dacă la origine aceste formule magice erau alcătuite din cuvinte inteligibile pentru acele vremuri sau ele aparțineau unui cod magic cunoscut doar de cei care îl practicau. Între cele 160 cuvinte traco-dace cunoscute pînă în prezent [12] nu am întîlnit nici un cuvînt care să amintească pe cele din numărătorile fonice. Cu toate acestea, existența unor asemenea legături nu este total exclusă. Într-un descîntec de mușcătură de șarpe întîlnim versul *Pog conopago*, din care cuvîntul *pog* și rădăcina celuilalt, *pag*, în limba traco-dacilor aveau — se

[11] Herodot, *Istorii*, Ed. științifică, 1961, p. 345.

[12] I. I. Rusu, *Limba traco-dacilor*, ed. II, Ed. științifică, 1967.

pare — înţelesul de „a întări, a înţepeni" [13], ceea ce corespunde cu blestemele conţinute de aceste descîntece la şarpe. Cuvîntul *Unima*, pe care îl întîlnim într-o numărătoare fonică (ex. [11]), are o sonoritate asemănătoare cu cuvîntul *arima*, care în limba scită înseamnă unu [14].

Ar putea să pară de mirare că atribuim unei grupe din categoria folclorului copiilor posibilitatea apariţiei dintr-o sursă atît de îndepărtată în timp. Aici trebuie să menţionăm că folclorul copiilor ne mai oferă şi alte dovezi de păstrare a unor vestigii străvechi, între care citărm un descîntec pentru oprirea ploii.

mg 1995 aaa (1) Fureşti (Argeş)
Culeg. *G. Sulițeanu*, Fureşti, X — 1961 inf. *Ion N. Ciobanu*, 11 ani
Tr. *E. Cernea*

♩ = 184
Treci ploa-ie, tre-că - toa-re, Că te-a-u - de sfîn-tu sua - re,
Cu un mai, cu un pai A - du moa-şe, dru - ga,
Cu că - ciu-la lu Mi - hai. Să o - mor pe Mur - ga.
Mur-ga a mu - rit, Ploa-ia s-a ri - si - pit.
Cua - da a-n - flo - rit,

Prima parte a textului este cunoscută în toate zonele ţării sub această formă. În unele variante ploaia este ameninţată că i se vor tăia picioarele *Cu toporu omului*/ *Cu sabia Domnului*, în altele *Cu sabia lui Mihai* sau *Cu căciula lui Mihai*. Este cunoscută vechea credinţă că pentru a opri ploaia dăunătoare, grindina, trebuie să se împlînte în pămînt un topor sau un alt obiect tăios, obicei care ne aminteşte de acela al traco-geţilor de a trage cu săgeţi în nori la apariţia tunetelor şi fulgerelor [15]. Variantele în care tăierea picioarelor se anunţa a fi făcută *Cu căciula lui Mihai*, uneori *Plină cu coji de mălai*, apar ca un rod al fanteziei copilăreşti. Însă, o variantă din Frăţila (Vîlcea) [16], în continuarea fragmentului în care este alungată ploaia, îi dă „căciulii lui Mihai" alt sens şi anume : *Plină de coj de mălai*/ *Aruncai la nouă cai* / *Caii nechezară* / *Lupii urlară*/ *Cocoşii cîntară* / *Găinile ouară*. De data aceasta apare mai explicit rolul căciulii, datorită conţinutului căruia cei nouă cai (număr caracteristic pentru magie) declanşează lanţul

[13] *Ibidem*, p. 114.
[14] Herodot, *lucr. cit.*, p. 321.
[15] *Ibidem*, p. 345.
[16] „Izvoraşul", 3, 1936, p. 120.

de reacţii ale vieţuitoarelor, procedeu frecvent în descîntecele de tămăduire. Dacă această „căciulă" trebuia să fie a lui *Mihai* ca să rimeze cu cei *nouă cai*, atunci devine lesne de înţeles cum ca a înlocuit *sabia*, atunci cînd această din urmă parte a descîntecului a fost dată uitării.

Un alt motiv al descîntecului, pe care l-am găsit în cîteva variante [17] este : *Adu, moaşe, druga / Să omor pe Murga / Murga a murit /, Cuada a-nflorit / Ploaia s-a risipit.* Fără îndoială că este vorba de un vechi obicei de jertfire a unui animal, pentru îmbunarea zeilor, ca şi credinţa că înflorirea unui obiect fără viaţă este semnul pe care îl trimit zeii, precum că au primit jertfa şi sînt dispuşi să îndeplinească ruga.

Un alt fapt, care ne conduce la ideea că numărătorile fonice ar putea avea la origină formule magice de alegere prin sorţi, este acela că formulele magice de tămăduire alcătuite din cuvinte neinteligibile, cunoscute în folclorul tradiţional, manifestă unele înrudiri de structură şi chiar de cuvinte cu numărătorile de care ne ocupăm. Şi aici ca şi la numărătorile noastre, găsim abundenţa pseudocuvintelor rimate între ele bi-, tri- sau tetrasilabice. Aceste formule magice folosesc aceleaşi procedee de repetare variată a cuvintelor neinteligibile şi de rimare a lor, sau cuplare pe criteriul rădăcinii comune a cuvîntului ca şi numărătorile fonice. Dăm mai jos cîteva fragmente din asemenea descîntece ale maturilor în paralel cu fragmente asemănătoare din numărătorile fonice.

Fragmente din descîntece	*Fragmente din numărători*
Meletica	Unelica
Peletica	Şinelica
Pog conopago	
Cara gana carga	Fişti*gana*, *gana*
*Cara*rata pune [18]	*Cara*chiuda, chiuda
etc.	
*Cara*cate, conopate	*Cara*nuca, *cara*duca
Netie congapate	Petic, peticos
Corban cruce,	
Cruce-n cer	
Cruce-n pămînt,	
Hulduc,	
Fă-l în sus, fă-l în jos [19]	Hurduc, burduc
etc.	
Riz	
Pariz,	
Zatcă,	Tutcă
Batcă,	Butcă
Meduşului	
Şerpele pocni,	
Anţer panţer	Nender, panţîr
Şerpe galben,	Lanţăra, panţîra
Ce-ai umflat?	
Ce-ai veninat? [20]	

[17] Ex. muzical 1 şi A. Bogdan-Hoya, *lucr. cit.*, nr. 61 ; fg. 8125 f, Veneţia de Sus (Braşov), inf. Maria Avram, culeg. E. Comişel, Bucureşti, I, 1940.

[18] De muşcătură de şarpe ; Bogaţi (Dîmboviţa) ; „Gazeta săteanului", IX, p. 193, apud. I. A. Candrea, *Folclor medical român comparat*, Ed. Casa Şcoalelor, 1944, p. 332. *Cara* înseamnă în limba turcă *negru*.

[19] De muşcătură de şarpe ; Lipia (Buzău) ; „Convorbiri literare", XXVII, p. 862, apud. I. A. Candrea, *lucr. cit.*, p. 332.

[20] I. A. Candrea, *lucr. cit.*, p. 333.

Primel	Haraila,
Primici	Haramici;
Solomon	Solomon, *Socodon.*
Hacana	
Dresîna [21].	

Socote, denumirea populară a atrepsiei, pentru a cărei lecuire se foloseau descîntece, este des întîlnită în aceste numărători. De asemenea, ca şi la numărătorile fonice, în formulele magice de tămăduire putem găsi cuvinte neinteligibile cu ritm ternar ca şi terminaţia printr-un cuvînt unic, fără rimă cu cuvîntul anterior : *Sasora*, *Tatora*, *Opera*, *Arepu*, *Tenetru*, *Troas* [22]. Este semnificativă constatarea lui I. A. Candrea referitoare la limba descîntecelor : „Descîntecele tuturor popoarelor cuprind cuvinte fără nici un sens sau sînt alcătuite în întregime din cuvinte neînţelese, fie că s-a făcut aceasta dinadins, cu intenţia de a-l impresiona pe ascultător şi de a-l face să creadă în virtutea lor magică ... fie că au fost aşa de alterate în decursul veacurilor, încît apar în zilele noastre cu totul lipsite de sens" [23]. La cele de mai sus putem adăuga constatarea noastră şi anume că copiii tuturor popoarelor au între numărătorile lor şi numărători fonice, iar raportul fonic al acestora faţă de limba maternă a copiilor respectivi este acelaşi ca şi al numărătorilor noastre fonice faţă de limba română. Dăm cîteva asemenea exemple, la care cuvintele nu au nici un înţeles în limba respectivă, dar au sonoritatea acelei limbi.

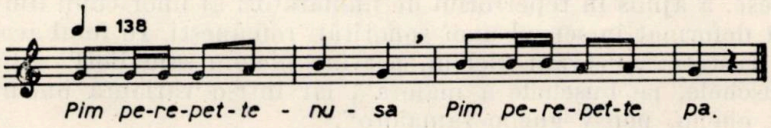
mg. 3997 I j
Culeg. *E. Cernea* şi *T. Adler*, Năvodari, 17.VII.1971

Södertälje (Suedia)
Inf. *Lena Johannesson*, 16 ani

Deşi cuvîntul „bane" înseamnă „moarte", el nu are nici o semnificaţie în text.

mg. 3997 II kk
Culeg. *E. Cernea* şi *T. Adler*, Năvodari, 18. VII. 1971
Tr. *E. Cernea*

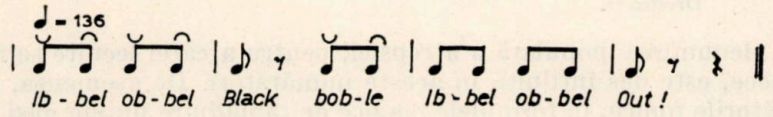
Bologna (Italia)
Inf. *Mauro Fini*, 14 ani



[21] A. Gorovei, *Descîntecele româneşti*, Fălticeni, 1925, p. 142.
[22] De turbare ; Răşinari (Sibiu), „Rev. Ion Creangă", II, p. 273, apud. I. A. Candrea, *lucr. cit.*, p. 424.
[23] I. A. Candrea, *lucr. cit.*, p. 330.

mg 3997 II yy
Culeg. *E. Cernea* şi *T. Adler*, Năvodari, 21. VII.1971,
Tr. *E. Cernea*

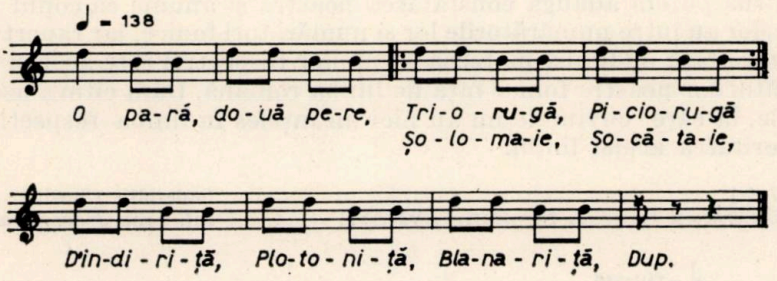
Nottingham (Anglia)
Inf. *Glen Viggers*, 22 ani



Numărătoarea engleză are trei cuvinte inteligibile : *Black*, *bobble* şi *Out*, dar făcă nici o legătură de sens între ele.
Pentru comparaţie dăm şi o numărătoare românească [24].

mg. 3367 II ş
Culeg. *E. Cernea*, Surdeşti, 9. IX. 1967
Tr. *E. Cernea*

Surdeşti (Maramureş)
Inf. *Stnziana Mihuţ*, 21 ani



Acestea demonstrează că numărătorile fonice reprezintă rezultatul unui proces legic universal, cu rădăcini în perioadele precreştine, manifestat în fiecare ţară în formă naţională.

Evident, nu toate numărătorile fonice sînt venite din vremuri străvechi. Dar faptul că în folclorul tradiţional al copiilor exista deja grupa numărătorilor fonice a făcut ca asimilarea de către copii a unei piese din care nu înţelegeau nici un cuvînt să constituie un proces familiar. Astfel, substratul primar al numărătorilor fonice fiind pierdut de mult, copiii au putut adăuga piese noi, *formal asemănătoare*, obţinute din alte surse. De abia acestea sînt numărătorile fonice provenite din deformarea unor texte în limbi străine. Procesul acesta se continuă şi în zilele noastre. În felul acesta, spre exemplu, *Cîntecul piloţilor sovietici*, adaptat de către vreun profesor de şcoală, probabil în jurul anilor 1950, la un joc de copii, cu textul rusesc, a ajuns în repertoriul de numărători al unor copii din Iaşi cu un text deformat în sensul unor sonorităţi româneşti. În felul acesta, cuvintele ruseşti : „Pervăm dielom, pervăm dielom samaliotî" au devenit „Pe buşchele, pe buşchele a maiotă", iar într-o variantă bucureşteană „Pepsy gheno, pepsy gheno samaioto".

★

[24] Am dat această numărătoare pentru varietatea sufixelor tipice româneşti. Forma melodică însă se întîlneşte rar la numărătorile noastre şi numai în anumite zone.

O importantă parte a analizei ritmice a numărătorilor a fost tratată de C. Brăiloiu în studiul său *La rythmique enfantine* [25] şi de A. Bogdan în lucrarea *Ritmica cîntecelor de copii* [26], unele aspecte fiind abordate de către G. Sulițeanu în *Kinestezia şi ritmica folclorului copiilor* [27].

C. Brăiloiu a analizat comparativ „formuletele" folosite de copiii diverselor naţionalităţi în jocurile lor — cîntate sau rostite — dovedind existenţa unor elemente comune. Pe scurt, ce înţelege C. Brăiloiu prin „ritmul copiilor"? Timpii, *reprezentînd unităţile ritmice*, ale căror valori sînt optimile (egale în principiu cu silabele), legate două cîte două, se constituie în serii de lungimi variabile, de 4,6 sau 8. Una din seriile cele mai frecvente, unica de care se ocupă Brăiloiu în studiul său, considerînd-o esenţială, este aceea de 8 timpi. În cadrul unei asemenea serii se poate desfăşura un număr *n* de combinaţii ritmice, obţinute prin diviziuni, concentrări de durate sau pauze. Dar aceste diviziuni şi concentrări de valori nu derivă din duratele lungi sau scurte pe care le-ar conţine versificaţia, ea fiind de tip izocron, ci, dimpotrivă, durata variată a silabelor se justifică prin „locul pe care îl ocupă aceste silabe într-un dispoziv ritmic, care s-ar părea a fi *prestabilit*, şi cuvîntul i se ajustează potrivit unor numeroase şi variate modalităţi" [28]. Aşadar, Brăiloiu acordă primordialitate, în cazul de faţă, ritmului faţă de cuvînt, prin „ritmul copiilor" înţelegînd un sistem ritmic, reprezentat printr-un cadru imuabil de 4, 6 sau 8 timpi, înlăuntrul căruia — cu ajutorul diviziunilor şi pauzelor — versul desfăşurat poate cuprinde un număr mai mic sau mai mare decît timpii seriei respective. O dată stabilite elementele structurale de bază, Brăiloiu trece de la studiul morfologic, la cel sintactic. El relevă gruparea pe formule ritmice a unor perechi de versuri, alcătuite din emistihuri, sferturi de stih şi versuri întregi, în cele mai diverse combinaţii, aceste fragmentări bazîndu-se pe rimele şi asonanţele foarte frecvente în versurile copiilor, de unde extrage un număr de tabele conţinînd formule, mai mult sau mai puţin prezente în folclorul copiilor români. O ipoteză importantă a lui C. Brăiloiu, care sugerează explicaţia posibilităţii existenţei unui sistem ritmic unic la copiii unui număr mare de naţionalităţi, este aceea că: „Simetria riguroasă care domneşte aici dovedeşte că acest sistem îşi are originea, dacă nu în dans, cel puţin într-o mişcare regulată cu care se înrudeşte" [29]. Această ipoteză este întărită de el într-o altă legătură de idei, prin citarea a două piese: un cîntec de leagăn al populaţiei Wedda din Ceylon şi un cîntec indian de muncă din Brazilia, pe care, scrie Brăiloiu, „Lachman le apropia cu multă pătrundere de un cîntec german de copii" [30]. Aşadar, ceea ce le apropia pe acestea toate — remarcăm noi — este mişcarea uniformă, care se află la baza lor.

---

[25] *Notions liminaires*, în „Les Colloques de Wégimont", I, 1954—1955, Ed. Elsevier, Paris—Bruxeles, 1956, în trad. E. Comişel, *Constantin Brăiloiu*, Opere, I, Ed. muzicală, Bucureşti, 1967, p. 119—171.

[26] „Analele A. R.", tom. XXVIII, 1905.

[27] „Revista de etnografie şi folclor", 3, 1968 p. 211—227.

[28] C. Brăiloiu, *Opere*, I, p. 123.

[29] *Ibidem*, p. 171.

[30] *Ibidem*, p. 122.

La începutul secolului şi mai înainte, ritmica copiilor a fost remarcată de oameni de litere. P. Ispirescu, publicînd cele cîteva numărători în colecţia sa [31], a notat cu grijă accentele rezultate din modul în care versurile sînt scandate de către copii. T. Pamfile a explicat şi a indicat repartizarea cuvintelor şi a silabelor fiecărui copil numărat, de unde, cunoscînd că mişcarea de numărare este uniformă ca durată, putem deduce cu uşurinţă repartizarea pe timpi a numărului de silabe [32]. A. Bogdan, în studiul său amplu, citat, a cercetat cu o atenţie microscopică structura versului copilăresc, scandat şi cîntat, dimensiunea duratelor şi intensitatea accentuării silabelor. Întocmai ca şi Brăiloiu, A. Bogdan clasifică versurile copiilor în trei categorii : versuri de 8, de 4 şi de 6 unităţi. Unitatea de timp pe care o notează cu cifra (1) şi o numeşte „moră", are durata egală cu timpul în care se pronunţă, de regulă, o silabă şi poate fi acoperită de unul din elementele ritmice, care pentru Bogdan sînt silabele accentuate, silabele neaccentuate şi pauzele, toate de cîte o unitate de timp. O grupă ritmică este formată din 2 sau 3 elemente ritmice; din împreunarea a două grupe ritmice rezultă un şir ritmic, iar două şiruri ritmice sau un şir cu o grupă, sau trei grupe laolaltă alcătuiesc un vers. Aşadar, din punct de vedere al morfologiei ritmului, analiza lui A. Bogdan este identică cu a lui C. Brăiloiu. De aici rezultă şi scrierea seriilor de 8 timpi, în esenţă identică, doar că, în timp ce Brăiloiu foloseşte notaţia muzicală, Bogdan adoptă un cod de simboluri, parte din ele existente în literatura de specialitate, parte create de el însuşi. Prin acestea el notează durata silabelor, anacruzele, trioletele, gradul de intensitate a accentelor, raportul dintre accentul tonic şi cel metric, exprimat în durată şi accent. Notaţia sa devine mai complicată pe măsură ce numărul de silabe întrece în mod sensibil numărul de timpi ai seriei. Sistemul său de notaţie ne apare mai puţin avantajos decît cel muzical, deoarece acesta din urmă conţine absolut toate duratele, diviziunile binare şi ternare, grupările dependente de accent şi posibilităţile de notare ale accentelor excepţionale, ca de asemenea subînţelegerea consacrată a accentelor firesti principale şi secundare ale grupărilor de durate. În plus, există posibilitatea măsurării exacte a duratei cu metronomul, iar comparaţia ritmului rostit cu ritmul cîntat se poate face mai lesne, folosind o notaţie unică. Cercetările noastre ne oferă o serie întreagă de argumente care pledează pentru consacrarea pătrimii ca unitate de timp în ritmica copiilor. Acestea sînt următoarele : 1) Observaţia de teren ne-a făcut să remarcăm că versurile copiilor sînt, în cea mai mare parte, însoţite de cîte o mişcare ritmică, aceasta efectuîndu-se uniform pe fiecare pătrime : mişcarea braţului cu care se numără copiii, paşii săltaţi la jocurile de cerc, bătăile din palme la aceleaşi jocuri, ca şi la diferite formule. În cazul de faţă, nu silaba rostită (echivalentă cu optimea) este cea care impulsionează ritmul, ci mişcarea fizică, iar aceea este pătrimea. 2) Ştiinţa muzicologică a adoptat la vremea ei unitatea de timp ca unitate metrică, noţiunea de unitate fiind consacrată drept cea mai mică dimensiune neschimbătoare în domeniul dat. Dacă o unitate de timp, ca şi o unitate de măsură, ar avea dimensiuni variabile, ea nu ar putea servi ca atare. Alter-

[31] *Jucării şi jocuri de copii*, Sibiu, 1885.
[32] *Lucr. cit.*, p. 313–317.

nanţa de grupuri binare şi triolete de optimi nu apare doar accidental în ritmica copiilor, ci face parte din sistem. Optimea acestui sistem are deci două feluri de durate în dependenţă de grupul în care se află, în timp ce pătrimea, avînd durate egale, este aceea care determină cele două dimensiuni de durată ale optimilor. 3) Copiii percep ritmul prin pătrime, ca dovadă că în formulele melodice intonate de ei cu înălţimi exacte, de regulă, concep perechile de optimi ca diviziuni ale pătrimii, manifestînd aceasta prin intonarea ambelor optimi pe unul şi acelaşi sunet [33]. Pentru aceste considerente am socotit justificată afirmaţia făcută de G. Sulițeanu în studiul citat : „Timpul lung [pătrimea n.n.] se reliefează ca fundament şi totodată ca determinantul accentuării ritmice a diferitelor subdivizionări..."

O observaţie anterioară a Emiliei Comişel, făcută în capitolul dedicat ritmicei copiilor din cursul său de folclor muzical, conduce către această idee. Autoarea arată, între altele, că în cadrul schemei de 8 unităţi „locul accentelor este imuabil, ele se succed după durate egale de timp (de obicei pătrimea), indiferent de numărul silabelor [34].

În analizele noastre asupra numărătorilor ne-au interesat pe prim plan nu elementele comune pentru întregul folclor poetico-muzical al copiilor români şi de alte naţionalităţi, nu elementele comune tuturor categoriilor folclorice bazate pe o mişcare ritmică uniformă, ci acele elemente care constituie particularităţile categoriei numărătorilor în cadrul folclorului copiilor români şi acele elemente care diferenţiază grupele şi subgrupele de numărători între ele. Ne situăm pe această poziţie nu pentru că interesele noastre ar fi mai limitate, ci pentru că metoda noastră de lucru se bazează pe convingerea că fără a afla mai întîi trăsăturile caracteristice ale compartimentelor relativ mici, în care există înrudiri de conţinut şi structură, nici o categorie nu poate fi definită cu claritate.

Din cercetarea numărătorilor fonice rezultă că particularităţile formulelor ritmice se află într-o strînsă dependenţă de raportul dintre pseudocuvinte şi unitatea de timp. Caracterul formulelor ritmice şi modalităţile lor de înlănţuire determină caracteristicile structurilor arhitectonice ale numărătorilor. Le vom expune deci, în această legătură. Ne vom ocupa mai întîi de *subgrupa numărătorilor numerico-fonice*, fiind — după părerea noastră — aceea care păstrează cele mai vechi caracteristici ale acestei categorii.

Textele acestor numărători au un sistem propriu de organizare metro-ritmică, deosebită de aceea a sistemului cunoscut al versurilor. Aici avem o succesiune de pseudocuvinte bisilabice, trisilabice sau tetrasilabice, cuplate două cîte două între ele, cu ajutorul rimei — de obicei bazate pe sufixe identice — (ex. : *Anţuri, Zbanţuri* sau *Dindiriţă, Plotoniţă*), mai rar prin păstrarea comună a rădăcinii celor două pseudocuvinte (ex. : *Dalde, Daldeola* sau *Haraila, Haramici*)[35] sau prin comprimarea unuia dintre pseudocuvinte, păstrîndu-se aceeaşi primă silabă (ex. : *Bobocana, Bocăniţa* sau *Clene Cleveniţa*), în timp ce sufixele se schimbă. Acest sistem nu

[33] Vezi ex. muzicale 1 şi 5.

[34] *Folclor muzical*, p. 167.

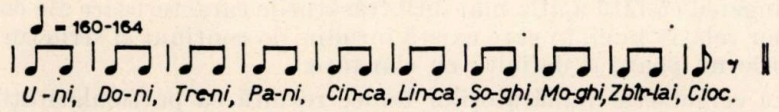
[35] Vezi asemenea exemple la C. Brăiloiu, *Opere*, I, p. 131 : *picoli-picola*; *carafi-carafo*, în folclorul copiilor francezi şi *digidin-digidan* în cel basc.

permite o interpretare prin care pseudocuvintele ar putea fi considerate drept emistihuri sau sferturi de stih. Dacă am considera, spre exemplu, perechile de pseudocuvinte tetrasilabice drept emistihuri, atunci emistihul al doilea al unei perechi ar trebui să rimeze nu numai cu emistihul întîi, ci şi cu cel de-al patrulea, dar această din urmă rimă nu există. De asemenea, dacă am interpreta drept sferturi de stih pseudocuvintele bisilabice, atunci cel de-al patrulea sfert de stih ar trebui să rimeze şi cu cel de-al optulea, dar o asemenea rimă nu are loc. De cele mai multe ori primele patru pseudocuvinte au una şi aceeaşi rimă (ex. : *Uni*, *Doni*, *Trini*, *Pani* sau *Unica*, *Donica*, *Trenica*, *Panica*), în continuare fiecare pereche are o altă rimă (ex. : *Cinca*, *Linca* ; *Sovil*, *Movil* sau *Cingala*, *Mangala* ; *Socote*, *Bocote*). Ultima pereche de pseudocuvinte, de regulă, nu este unită prin rimă, iar ultimul cuvînt este adesea monosilabic.

Din punct de vedere ritmic subgrupa numărătorilor numerico-fonice cuprinde trei tipuri : a) binar, b) ternar, c) cvaternar, cu unele subtipuri. În afara unor subtipuri care ni s-au conturat printr-un număr de 3 — 15 variante, mai există o serie întreagă de exemplare, unicate, care aparţin aceluiaşi tip. Tipul *a* l-am numit *binar*, pentru că este structurat în întregime din diviziuni binare ale unităţii de timp (pătrimea), avînd cîte un accent pe fiecare primă optime din grup. Fiecare grup binar corespunde cîte unui pseudocuvînt bisilabic cu accentul tonic pe prima dintre silabe.

mg 3487 II k
Culeg. *G. Sulițeanu*, Amărăştii de Jos, 30. IX. 1968
Tr. *E. Cernea*

Amărăştii de Jos (Dolj)
Inf. *Elena Neiru*, 8 ani



În tipul *b*, *ternar*, la exemplarele necontaminate, predomină diviziunile ternare, la celelalte cel puţin primii timpi sînt divizaţi ternar [36]. Ca şi la tipul binar, fiecare pseudocuvînt corespunde unui timp. Acest tip este alcătuit din două subtipuri : unul cu anacruză, celălalt fără.

mg. 1412 p.
Culeg. *G. Sulițeanu*, Tătaru, 23. IV. 1958
Tr. E. *Cernea*

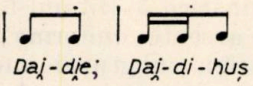
Tătaru Comana (Constanţa)
Inf. *Irina Gălicel*, 11 ani

[36] În cazuri mai rare, pentru pseudocuvintele trisilabice se foloseşte şi ritmul binar subdivizat, respectiv

E. Comişel, mss. 79—A, I, f. 19
Măgurele, 10.VIII. 1943

Măgurele (Ilfov)
Inf. *P. Niţulescu*

În timpul *c*, *cvaternar*, predomină pseudocuvintele tetrasilabice, fiecare dintre ele executîndu-se pe cîte un singur timp, prima din cele patru silabe purtînd accentul. Atît tipul ternar, cît şi cel cvaternar manifestă o preferinţă pentru schimbarea ritmului de început pe timpii 5 şi 6, în multe cazuri revenind la ritmul iniţial începînd cu timpul 7. La tipul ternar schimbarea ritmului are loc cu ajutorul a două grupe binare de optimi, iar la tipul cvaternar prin două grupe binare de optimi, dintre care a doua cu

o subdiviziune binară 

sau, ceva mai rar, fără

această subdiviziune. În unele cazuri, schimbarea ritmului pe cei 1 timpi se face prin două triolete de optimi.

mg. 2710 bb (albastru)
Culeg. *G. Sulițeanu*, Lupşanu, 10.X.1964
Tr. *E. Cernea*

Lupşanu (Ialomiţa)
Inf. *Florica Moldoveanu*, 11 ani

♩ = 80-126
U - ne - li - chi, Peș - te - li - chi, Peș - ti - ga - na, Po - rum - ga - na,
Dem - ni - ca, Ne - nil' - ca, O - po - tu, Clo - po - tu, Giur - gu, Mur - gu,
A - la, ba - la, din co - pa - la, Țăn - dă - luș, că - luș.

Aceste trei tipuri au o serie de caracteristici comune, manifestînd mici diferenţieri de la tip la tip. 1) Remarcăm că primele pseudocuvinte sugerează şirul de numere de la 1 în sus, primele patru avînd sufixe care le ajută să rimeze toate între ele : *Uni*, *Doni*, *Treni*, *Pani*, mai rar *Cinca* sau *Ciri* (5), şi mai rar *Şari* (6) la tipul binar ; *Unica*, *Doica*, *Treica*, *Patrica*, mai rar

Cingala (5) la tipul ternar şi *Unilica*, *Didilica*, iar ca raritate *Trinchipana*, *Panaite* (3, 4) la tipul cvaternar. De aici încolo, la toate tipurile urmează, de obicei, pseudocuvinte care rimează două cîte două între ele, fără a mai sugera vreun număr. La tipul cvaternar se remarcă tendinţa de complicare, manifestată prin creşterea numărului de silabe al pseudocuvintelor, prin învăluirea tot mai intensă a şirului de numere în neinteligibilitate şi uneori prelungirea numărătorii peste dimensiunile obişnuite [37]. 2) Ceea ce surprinde ca deosebit de interesant este faptul că, deşi în majoritatea cazurilor, după primele numere sugerarea lor încetează, numărul total al pseudocuvintelor, la marea majoritate a variantelor, este zece. Variantele care depăşesc acest număr de pseudocuvinte şi respectiv de timpi sau nu ajung pînă la el sînt, de regulă, fie contaminate, fie incomplete. Fiecare timp poartă o celulă ritmică ; între celule nu se formează punţi, care să le unească în motive, desfăşurarea menţinîndu-se, de regulă, într-un sistem celular. *Forma care rezultă din şirul de zece celule, avînd zece timpi cu zece accente egale, indiferent dacă diviziunile sînt binare, ternare sau cvaternare, fără nici o cezură, formă neobişnuită în folclorul versificat, am considerat-o şi am denumit-o structură arhitectonică de şir decimal.* Aceasta este una din caracteristicile esenţiale care deosebeşte numărătorile numerico-fonice de cele fonice simple şi de cele tematice. 3) Ritmul formei de şir decimal nu cunoaşte decît un singur fel de accente, uniforme ; accentele secundare nu apar aici. 4) O altă caracteristică a subgrupei numerico-fonice este aceea că fiecare timp poartă cîte un pseudocuvînt, fie că el este bi-, tri-, sau tetrasilabic [38]. Particularitatea derivă din funcţia acestor numărători şi anume din faptul că fiecare pseudocuvînt reprezenta un număr, iar cum fiecăruia dintre cei număraţi trebuia să-i revină un număr, el nu putea fi divizat între două persoane. Din repartizarea pe fiecare timp a pseudocuvintelor bisilabice, trisilabice şi tetrasilabice au rezultat diviziunile ritmice binare, ternare şi cvaternare ale acestei subgrupe. 5) Una din caracteristicile pregnante ale acestor trei tipuri este permanenţa coincidenţei accentului tonic al cuvîntului cu accentul metric al ritmului. S-ar putea obiecta că întrucît pseudocuvintele nu fac parte din vocabularul cunoscut al limbii române, locul accentelor tonice este discutabil. Comparînd însă un număr mare de variante, putem afirma că ele au accente tonice bine stabilite, fapt care se remarcă prin păstrarea lor în condiţii diverse. Mai mult, acolo unde accentul tonic cade pe cea de-a doua silabă a pseudocuvîntului, se recurge la anacruză. Cu excepţia celor patru pseudocuvinte trisilabice care sugerează numerele de la 1 la 4, nu am întîlnit alte pseudocuvinte, la care locul accentului să apară variat. Accentuarea diversă a celor patru numerale cu sufix, *Unica*, *Doica*, *Treica*, *Patrica*, creează cele două subtipuri ale tipului ternar : subtipul I cu anacruză (ex. 7) şi subtipul II fără anacruză (ex. 8).

În primul caz anacruzele se transmit, din măsură în măsură, pînă la timpul 6, ultimele două pseudocuvinte fiind *Cingala*, *Mangala* [39], care nu apar în nici o variantă altfel decît cu cea de-a doua silabă accentuată. Tim-

[37] Aceasta se explică, poate, prin faptul că, în vechime, cei chemaţi să decidă sorţii prin asemenea numărători au fost la un moment dat constrînşi să-şi învăluie acţiunile lor într-un mister tot mai accentuat, pentru a-şi mai putea păstra autoritatea asupra oamenilor.

[38] În cazuri rarisime am întîlnit cîte un pseudocuvînt monosilabic.

[39] În alte variante fiind : *Cincale*, *Mîncale* sau *Cingara*, *Secara* sau *Cingare*, *Mîncare*.

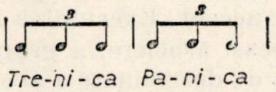
pul 6 rămîne cu o diviziune binară pentru că pe timpii 7 şi 8 se află *Socota, Bocota*, care în orice tip s-ar afla au întotdeauna accentele pe silabele prime. În subtipul al doilea, accentuîndu-se prima dintre silabele pseudocuvintelor, anacruzele nu mai sînt necesare. Cînd într-o numărătoare de un anumit tip este introdus un pseudocuvînt aparţinînd unui alt tip, în foarte multe cazuri el este executat în forma în care a fost luat, producîndu-se astfel alternanţe ale diferitelor diviziuni ritmice.

mg. 3964 I g.
Culeg. *E. Cernea*, Meseşenii de Sus, 31. III. 1971
Tr. *E. Cernea*

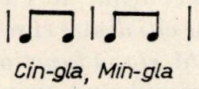
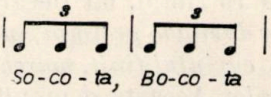
Meseşenii de Sus Meseşenii de Jos (Sălaj)
Inf. *Maria Muscan*, 11 ani

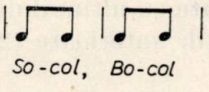
Într-un alt caz, pentru a se respecta accentul tonic al cuvîntului se scurtează durata acordată pseudocuvîntului anterior, alăturîndu-i-se o anacruză.

Soluţia simplificată fiind în multe alte variante [40]

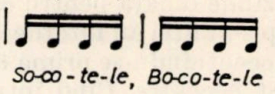


În alte cazuri pseudocuvintele împrumutate capătă variante care le adaptează tipului respectiv. Astfel

au ca variante binare  ; 

apare în variante binare ca 

[40] Este evident că *panica* este varianta ternară, prin comprimarea pseudocuvîntului *patranica* şi nu un cuvînt împrumutat din limbile slave de nord, unde are înţelesul de „doamnă" cum înclinau să creadă unii culegători.

iar în variante cvaternare ca 

Tipurile numerico-fonice ternare şi cvaternare îşi amestecă frecvent diviziunile ritmice, pseudocuvintele sînt supuse variaţiei şi plasării în locuri variate, dar, peste toate acestea, *principiul coincidenţei accentului tonic al cuvîntului cu accentul metric al ritmului este respectat în toate cazurile.* Mai mult decît atît, aceeaşi regulă se aplică şi cuvintelor inteligibile, care apar aici prin variaţie sau contaminare.

Evident, exemplarele aflate astăzi în repertoriul copiilor manifestă multe aspecte de destrămare a caracteristicilor acestei subgrupe. Cel mai expus destrămării a fost tipul cel mai complicat, tipul cvaternar. Dar nu mai puţin adevărat este faptul că, datorită pseudocuvintelor sale tetrasilabice, s-a pretat mai lesne la interpretarea de structură emistihică. Între variantele acestui tip găsim şi unele care sînt prelungite cu mult peste numărul de zece timpi, prelungiri datorate uneori introducerii de versuri octosilabice, care rimează cu perechea de pseudocuvinte rimate anterioare, parodiindu-le. (ex. : *Eghin, Beghin ; Popa din Obreghin* sau *Cîrsteţ, Codobeţ ; Trage capra la coteţ*). În aceste parodieri, ca şi în formulele de încheiere, încărcate de umor copilăresc, adăugate acestor numărători, ar putea consta amprentele copiilor asupra acestor numărători venite din vremuri străvechi. Prin introducerea unor asemenea versuri octosilabice, menţinînd-se raportul între silabe de 4+4, 8, silabele versului octosilabic se execută pe şaisprezecimi. Acest fapt, neobişnuit în folclorul nostru, i-a făcut pe unii folclorişti să noteze ritmul pesudocuvintelor tetrasilabice în cîte două perechi de optimi, atribuind astfel două accente grupului cvaternar, care nu are, în realitate, decît un singur accent. Executarea însă de către copii — fapt mai rar întîlnit — prin aceeaşi asociere, a grupului tetrasilabic cu două accente, reprezintă o formă de destrămare a acestui tip.

Subgrupa numărătorilor fonice simple este mai eterogenă ca structură arhitectonică. Aici se încadrează toate numărătorile care sînt alcătuite din pseudocuvinte fără a avea în substrat şirul decimal de numere. Elementele care determină destrămarea numărătorilor numerico-fonice sînt totodată caracteristice pentru numărătorile fonice simple. Un prim indiciu al destrămării constă în părăsirea rigurozităţii regulilor, prin care forma trebuia să fie de 10 timpi, iar fiecare timp să conţină un cuvînt finit. *Repartizarea grupelor de silabe pe timpi, indiferent pe cîţi dintre ei se desfăşoară pseudocuvîntul sau cuvîntul finit, marchează o altă etapă funcţională şi structurală a numărătorilor.* Aceasta se manifestă în primul rînd prin interpertarea pseudocuvintelor rimate drept emistihuri sau sferturi de stih şi juxtapunerea unor versuri octosilabice rimate cu ultimul dintre cele două emistihuri sau din cele patru sferturi de stih anterioare (2 + 2 + 2 + 2,8) [41] sau (4 +

[41] Prin cifrele din paranteze indicăm fracţionarea versului în grupuri de silabe prin rimele interioare ale emistihurilor sau sferturilor de stih în accepţia dată de C. Brăiloiu în *Versul popular românesc cîntat* şi *Ritmul copiilor* (C. Brăiloiu, *Opere*, I, p. 41 — 42 şi 130 — 135).

+ 4, 8). Astfel, în timp ce în tipul binar al numărătorilor numerico-fonice avem: *Uni, Doni ; Treni, Pani ; Cinca, Linca ; Șoghi, Moghi ; Zbîrlai, Cioc* (2 + 2), (2 + 2), (2 + 2), (2 + 2), (2 + 1) = 10 timpi, în tipul fonic provenit din tipul binar numerico-fonic avem : *Uni, doni, tini, pani/ Isca, pisca doghibani/ Păsărichi, pichi* (2 + 2 + 2 + 2, 2 + 2 + 4), (4 + 2) = 11 timpi, sau : *Una doana, trei pătroana / Cingăr, bingăr, bicărboana / Cîrpe, colț* (2 + 2 + 4, 2 + 2 + 4), (2 + 1) = 10 timpi, unde pseudocuvintele se constituie în emistihuri și sferturi de stih, rimînd între ele, dar completează totodată și cadrul versurilor octosilabice, care rimează între ele. În altă variantă, sistemul versurilor octosilabice se impune definitiv, și asociind o formulă tematică de încheiere, se creează o strofă cu patru versuri octosilabice și heptasilabice : *Uni, doni, trini, pani / Isca, pisca, doghibani/ La mijloc o păsărea / Ieși afară dumneata* ! (2 + 2 + 2 + + 2, 2 + 2 + 4), (7 + 7). Structura ritmică de grupe binare de optimi formează o strofă ritmică.

mg. 4003 II jj
Culeg. *E. Cernea,* Bran, 28. VIII. 1971
Tr. *E. Cernea*

Iași (Iași)
Inf. *Rodica Amaximoiei,* 13 ani

Nu este vorba de o evoluție a numărătorii numerico-fonice, care ar da naștere unui alt sistem, ci de folosirea arsenalului ei de elemente, procedee, posibilități și chiar pseudocuvinte într-un alt sistem de versificație, ritm și formă. Dacă în numărătorile numerico-fonice sistemul literar era acela de succesiune a unor cuvinte rimate două cîte două, în numărătorile fonice simple avem perechi de versuri rimate între ele. În timp ce în subgrupa numerico-fonică structura ritmică era formată dintr-o succesiune de celule ritmice independente, fără pauze, în subgrupa fonicelor simple structura celulară cedează locul celei motivice. Motivul se desfășoară, de regulă, pe 4 timpi, folosind timpi întregi, diviziuni binare și ternare, precum și pauze ale acestor durate. Motivul de doi timpi, rar întîlnit, va fi exemplificat mai departe. Motivul de trei timpi, necaracteristic pentru numărătorile fonice simple, apare numai ca variantă a motivului de 4 timpi cu pauza omisă, sau în formulele finale tematice adăugate. În interiorul motivului de 4 timpi se profilează accente tonice repartizate divers, dar întrucît mișcarea uniformă de numărare are loc și aici pe fiecare timp, cu excepția timpilor pauză, scandarea nu presupune deosebiri de intensitate ale accentelor. Cazurile de diversificare ale ritmului mișcării de numărare sînt rarisime, derivă din îmbinarea tipului binar cu cel cvaternar și denotă un rafinament ritmic aparte.

mg 4002 I iii
Culeg. *E. Cernea*, Bran, 24. VIII. 1971
Tr. *E. Cernea*

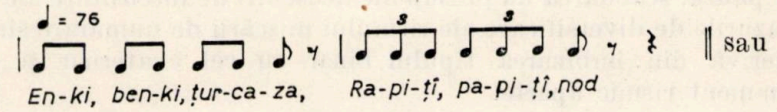
Golăeşti (Iaşi)
Inf. *Elena Apetrei*, 14 ani

Cezurile dintre versuri sînt exprimate prin intonaţie. Pentru a evidenţia structura motivică a acestui tip de numărători, vom demarca prin bare motivele, reliefînd în interior celulele prin scrierea de tip instrumental a grupelor de diviziuni pe timpi.

În repartizarea ritmică a textului literar se remarcă un principiu comun între cele două grupe de numărători, aplicat la dimensiuni diverse. Dacă în grupa numerico-fonică *pseudocuvîntul* bi-, tri- sau tetrasilabic trebuia să se încadreze pe un singur timp, în grupa fonică simplă *versul*, indiferent cîte silabe ar avea, se încadrează, de regulă în dimensiunea constantă a motivului de 4 timpi. În structura versurilor observăm frecvenţa insistentă a unor particularităţi, dintre care unele ne reamintesc de numărătorile numerico-fonice. 1) Versurile au dimensiuni diverse : 3 — 10 silabe. 2) Primele două versuri rimează între ele. Versurile 3 şi 4 nu au rima obligatorie, dimpotrivă, mai frecventă este lipsa rimei. 3) Frapează reîntîlnirea, la o altă dimensiune, a unuia dintre procedeele cunoscute în subgrupa numerico-fonică, acela de cuplare a perechilor de cuvinte prin păstrarea ca element comun a părţilor lor prime. Aici întîlnim cazuri în care două versuri dau impresia unei legături între ele prin păstrarea comună a primei lor părţi, fără însă ca acest procedeu să se substituie rimei (ex. *An tan tina/ Savaraca lina/ Savaraca lucica / En, tin, bom /* sau *En din dro / Catravela vo / Catravela ţuţuena / En din dro*) 4). În interiorul versurilor apar frecvent emistihuri şi sferturi de stih. (ex. *Hecăta, becăta,* ţucăte be/ *Abor, fabor,* domene/ etc. sau Una mija natica / Sabia cu tatica / *Olebici, cotelici* /, *Bob*). Adesea lipsa rimei la ultima pereche de versuri este însoţită de o particularitate, şi anume că ultimul vers este mai scurt decît precedentul. Cazuri inverse sînt rarisime. Raportul numeric frecvent între silabele ultimelor două versuri este de : 7/3, 7/5, 8/5, mai puţin numeroase sînt 8/3, 8/4, 9/2, 7/7, 5/5. Chiar atunci cînd numărul de silabe coincide, repartizarea silabelor pe timpi determină durata mai scurtă a ultimului vers.

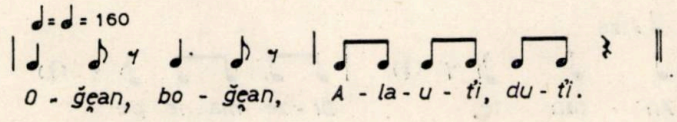
mg. 771 m.
Culeg. *G. Sulițeanu*, Buc., 11, V. 1956
Tr. *M. Kahane*

Cîmpofeni (Gorj)
Inf. *Grigore Petcu*, 10 ani



mg. 4031 II 1
Culeg. *G. Sulițeanu*, Bilca, 2.X.1971
Tr. *E. Cernea*

Bilca (Suceava)
Inf. *Ana Brăilean*, 74 ani

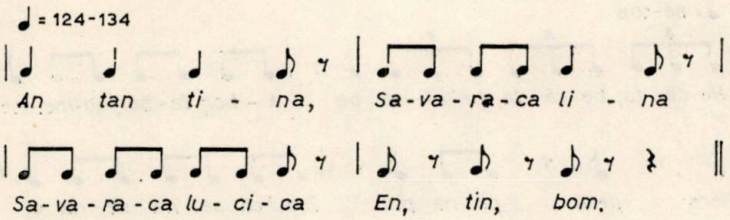


Cu rare excepții ultimul vers se încheie pe partea tare a timpului, cu un cuvînt monosilabic care conține imperativul eliminării. Acesta este cuvîntul care-l indică pe cel ieșit la sorți. Uneori, în locul ultimului vers apare un singur cuvînt monosilabic, suficient pentru îndeplinirea funcției date. Nu ne asumăm răspunderea de a afirma decis dacă, în cazul versurilor finale scurte, mai sînt concepute sau nu pauzele care urmează pînă la încheierea celor patru timpi. Mai sigur este că răspunsul poate varia de la caz la caz. Credem însă că la înlocuirea ultimului vers printr-un cuvînt monosilabic nu mai este conceput al patrulea motiv, ritmic. Evident, între rostirea unei numărători și repetarea ei poate exista o pauză fizică, mai mică sau mai mare, în afara ritmului numărătorii.

Numărătorile fonice simple au forme strofice tetrastihice, tristihice, distihice și emistihice. Forme mai ample apar numai prin contaminare. Forma tetrastihică pare a fi cea mai frecventă și apare ca o formă clasică a acestei subgrupe, frecvența celorlalte scăzînd proporțional cu numărul de versuri. În această formă, motivele, desfășurate pe cîte 4 timpi —uneori cu excepția ultimului — se cuplează cîte două, formînd fraze ritmice,reunite într-un period. De cele mai multe ori, motivele cuplate nu sînt identice ; dacă unul are timpii întregi, celălalt are măcar unul sau doi timpi divizați. Tot pe principiul contrastului sînt cuplate și frazele ritmice ; dacă prima conține timpi întregi, cea de-a doua are, de regulă, cel puțin primul motiv cu timpii divizați, iar dacă prima frază are toți timpii divizați, începutul celei de-a doua va fi cu timpi întregi. Este de menționat faptul că în unele cazuri pe una și aceeași schemă putem întîlni două texte la fel de frecvente. Dăm mai jos cele mai frecvente scheme ritmice ale formei tetrastihice.

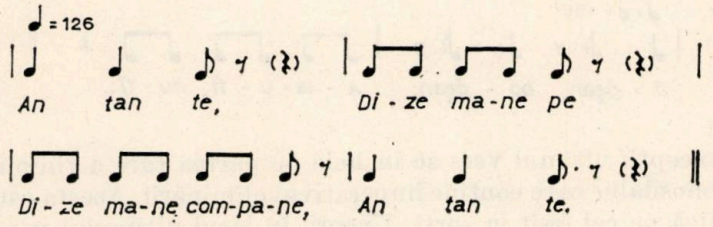
mg. 4001 II kk
Culeg. *E. Cernea*, Bran, 23. VIII. 1971
Tr. *E. Cernea*

Iași (Iași)
Inf. *Carmen Jgheban*, 10 ani



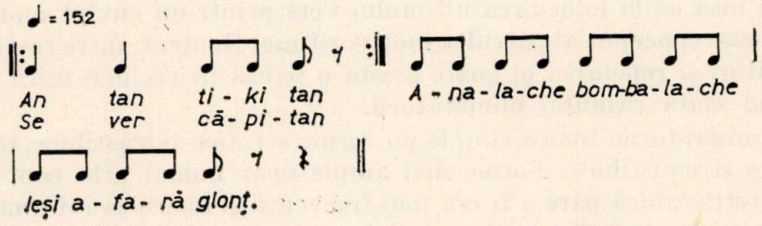
mg. 3421 1 (6) roşu
Culeg. *I. Herţea*, Blăjel, 27. II. 1968
Tr. *E. Cernea*

Blăjel (Sibiu)
Inf. grup mixt, 6—11 ani



mg. 2675 s.
Culeg. *E. Comişel*, Buc. 10.II.1964
Tr. *E. Cernea*

Drăguş (Braşov)
Inf. *Gheorghe Fogoroş*, 9 ani

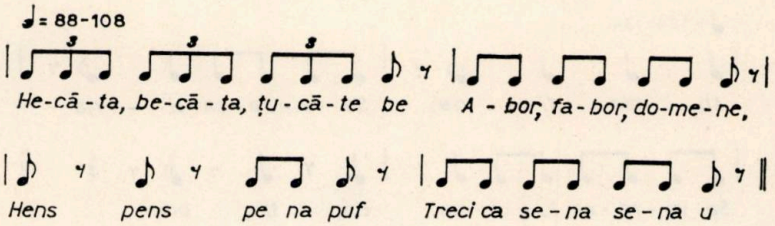


E. Comişel, mss. 79—A,
II, f. 176
Tulcea, 1941

Tulcea (Tulcea)
Inf. *Arestiţa Gheroghiu*, 13 ani

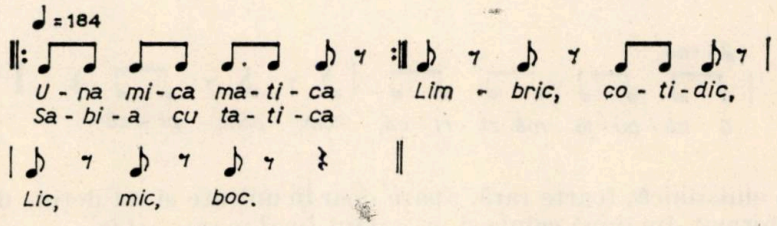
mg. 3565 I. j.
Culeg. *C. Mohanu*, Boişoara, 26. X. 1968
Tr. *E. Cernea*

Boişoara (Vîlcea)
Inf. grup mixt, 9—10 ani



fg. 1169 b.
Culeg. *H. Brauner*, Drăguș, 1. VIII. 1932
Tr. *E. Cernea*

Drăguș (Brașov)
Inf. *Ion Albeanu*, 9 ani



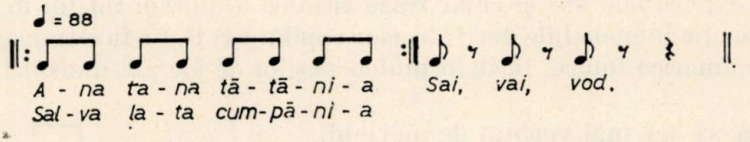
fg. 1593 f.
Culeg. *I. Cocișu*, Perieți, 14. VIII. 1936
Tr. *E. Cernea*

Perieți (Ialomița)
Inf. *Maria Răducanu*, 12 ani

În forma tristihică, de cele mai multe ori întîlnim o frază ritmică formată din două motive identice și un motiv scurt final.

mg. 3415 1 (verde)
Culeg. *G. Sulițeanu, I. Herțea*, Blăjel, 15. II. 1968
Tr. *E. Cernea*

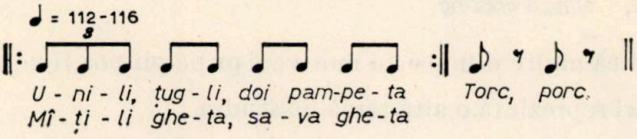
Blăjel (Sibiu)
Inf. *Ina Rău*, 62 ani



sau

mg. 4001 II hh
Culeg. *E. Cernea*, Bran, 23. VIII. 1971
Tr. *E. Cernea*

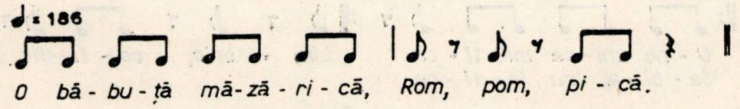
Iași (Iași)
Inf. *Irina Corban*, 10 ani



Forma distihică are două motive ritmice, dintre care ultimul cu caracter final :

mg. 4003 I b.
Culeg. *E. Cernea*, Bran, 27. VIII. 1971
Tr. *E. Cernea*

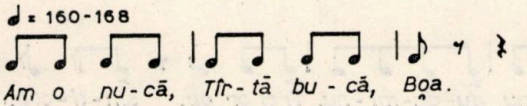
Iaşi (Iaşi)
Inf. *Afrodita Mărculescu*, 10 ani



Forma emistihică, foarte rară, apare doar în unicate şi nu deţine decît un motiv format din două celule şi un cuvînt final monosilabic.

mg. 4270 I e (1)
Culeg. *E. Cernea*, Eftimie Murgu, 10.V.1973
Tr. *E. Cernea*

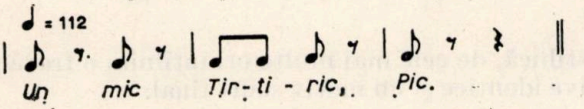
Eftimie Murgu (Caraş Severin)
Inf. *Valeriu Stroca*, 14 ani

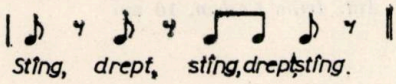


sau

mg. 4000 I sss
Culeg. *E. Cernea*, Bran, 14. VIII. 1971
Tr. *E. Cernea*

Tîrgovişte (Dîmboviţa)
Inf. *Dorel Pisică*, 18 ani



Deşi unele numărători fonice simple îşi au originea în diverse cîntece de copii sau numărători străine, aceasta în nici un caz nu poate fi considerată drept origine a întregii subgrupe. Luate în parte, fiecare din motivele ritmice expuse mai sus şi chiar fraze ritmice le putem întîlni în folclorul românesc, fie în melodiile descîntecelor copilăreşti [42], fie în ritmica numărătorilor numerico-fonice, fie în formulele paşilor de joc ale dansurilor românești, ca să nu mai vorbim de motivul, care este familiar copiilor — întotdeauna captivaţi de formele exterioare de manifestare militară — deoarece el nu este altceva decît străvechiul 

reprodus de toboşari în fruntea trupei.

Faptul că multe din aceste motive şi principii pot fi comune copiilor din multe ţări reprezintă o altă temă de studiu.

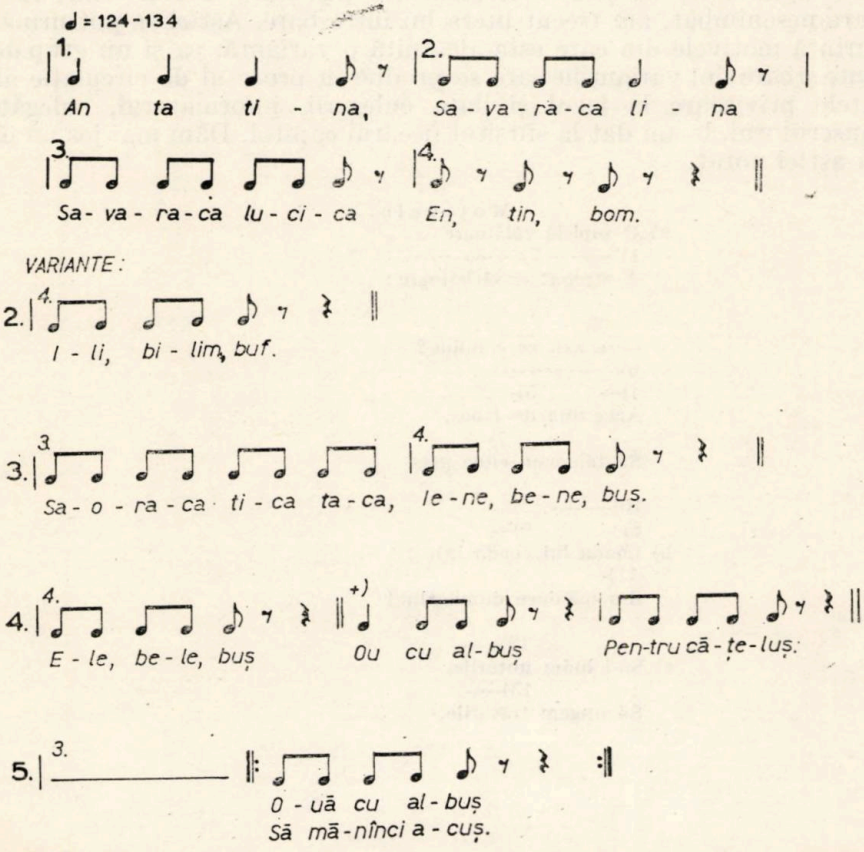
---

[42] *Plouă, plouă | Babele se ouă* are fraza ritmică identică cu *An tan tina | Savaraca lina*, iar *Melc, melc, codobelc | Scoate coarne boureşti* cu *An tan tiki tan | Vasilică căpitan.*

Cercetarea numărătorilor numerico-fonice și fonice simple reprezintă un deosebit interes pentru folcloristică, deschizînd, neîndoielnic, unele căi de studiu și pentru alte discipline. Pentru a pune la îndemîna cititorului interesat întregul material românesc cercetat de noi, ne-am străduit să găsim cea mai concisă formă de scriere a variantelor, datorită căreia să se poată urmări cu ușurință punctele în care se produce variația ritmului și a textului, ca și conținutul acestei variații, de asemenea să se poată reconstitui în întregime și cu exactitate oricare din variante. Ca punct de plecare am luat sistemul de notare a variațiilor muzicale, practicat în etnomuzicologia noastră actuală, sistem prin care se notează în exclusivitate *semnele variate*. În cazul numărătorilor însă, constatînd că variația reconsideră motivul și respectiv celula ritmică, am notat nu semnele variate, ci motivele sau celulele variate, înlesnind astfel posibilitatea comparării. Am dat în întregime varianta tip, notînd deasupra fiecărui început de motiv (sau celulă la structurile celulare) numărul său de ordine în care apare în piesa dată. Succesiunea în care am notat variantele este aceea a gradului de depărtare față de varianta tip, în ordine crescîndă. La fiecare variantă am dat numai motivul sau celula variată, indicîndu-i locul prin numărul de ordine corespunzător celui din varianta tip și despărțind-o cu o bară dublă de motivele sau celulele următoare. Lipsa unui motiv sau a unei celule am notat-o cu o linie orizontală. Motivul sau celula în plus am notat-o sub semnul +).

mg.4001 II kk
Culeg. *E. Cernea*, Bran, 23. VIII. 1971
Tr. *E. Cernea*

Iași (Iași)
Inf. *Carmen Jgheban*, 10 ani


♩ = 124-134
1. An ta ti - na,
2. Sa - va - ra - ca li - na
3. Sa - va - ra - ca lu - ci - ca
4. En, tin, bom.
VARIANTE:
2. 4. I - li, bi - lim, buf.
3. 3. Sa - o - ra - ca ti - ca ta - ca, 4. le - ne, be - ne, buș.
4. 4. E - le, be - le, buș +) Ou cu al - buș Pen-tru că - ți - luș.
5. 3. O - uă cu al - buș
Să mă - nînci a - cuș.

Cînd acest material în plus s-a aflat în interiorul piesei, am notat motivul sau celula anterioară, după care am pus semnul „+)" şi am adăugat materialul de intercalat.

Pentru notarea variantelor de text la numărătorile tematice adoptarea sistemului etnomuzicologic cu unele amendamente s-a dovedit fructuoasă. Şi aici am notat nu semnul, ci cuvîntul variat. Am notat deasupra textului variantei tip, cu o cifră de ordine, începutul fragmentului variat, indicîndu-l printr-o linie punctată trasată de la cifră pînă la sfîrşitul lui. Fragmentul poate cuprinde un cuvînt, un grup de cuvinte sau un vers întreg. Aceste semne se pot suprapune cu uşurinţă, indicînd cu o cifră linia punctată care cuprinde un grup de cuvinte şi cu altă cifră linia punctată care cuprinde un singur cuvînt din acest grup. Am utilizat aceleaşi semne de absenţă, ca şi la notaţia variantelor ritmice, linia orizontală, iar textul care apare în plus l-am notat, ca şi acolo, sub semnul +). Sistemul se opreşte aici în cazurile în care variantele reproduc, cu unele schimbări, doar textul variantei tip. Într-o serie de variante însă poate apărea un mic grup, care să conţină un motiv în plus faţă de varianta tip şi un al doilea grup, care să cuprindă un alt motiv în locul acestuia. Aplicînd sistemul de mai sus, fără nici o schimbare, ar însemna să scriem la fiecare din aceste variante motivul în plus în întregime, deoarece le raportăm pe toate la varianta tip, unde ele nu sînt prezente. Pentru a evita acest neajuns, am dat în locul *variantei tip*, *motivele tip*, scriindu-le în ordinea locului lor în piesa dată şi a frecvenţei în variante, cu literele mici ale alfabetului. Fragmentele variate le-am referit la motive, notînd litera motivului şi cifrele fragmentelor variate. La sfîrşitul motivului am pus bară dublă. Unde motivul apare neschimbat, am trecut litera lui între bare. Astfel se pot urmări cu uşurinţă motivele din care este alcătuită o variantă, ca şi un grup de variante şi care sînt varianţiile care se produc în procesul de circulaţie al lor. Datele privitoare la locul şi data culegerii, informatorul, culegătorul, transcriitorul, le-am dat la sfîrşitul fiecărui capitol. Dăm mai jos un exemplu astfel notat.

M o t i v e l e :

a) O şopîrlă călătoare
1) ------- 2) ----------
A-ntrebat de sărbătoare :

3) --
Ce e azi, ce e mîine?
6)----------
4)--- 5)-
Azi e ziua de Ispas,
7)---
Să tăiem un cîine gras

10)--------
8)--- 9)---
b) Coada lui, coada lui
11)-
S-o mănînce dumnealui !

12)-----
c) Să-i luăm unturile,
13)-----
Să ungem trăsurile.

d) Cu mărar, cu pătrunjel,
Cu untură de căţel.

Variantele:

1. /a // b//
2. a /1) Mă-ntreba /3) azi, şi /7) cîn'e // b /8) Capu/9) capu/11) Să-l //
3. a /2) pe servitoare /4) Ce e-n-//b /10) Capu lui şi // d //
4. a /1) Întreba / 6) Azi e zi de Sfînt / 7) cîne // c//
5. a /4) Ce e-n/5) lu // c /12) unturili /13) trăsurili //
6. a /4) Mîine-i /5) lu // +) Zurlui, burlui / Iese-afară dumnealui ! //

Nu am putut aplica acest sistem la numărătorile fonice, deoarece acolo există un procent foarte mic de pseudocuvinte nemodificate de la o variantă la alta, datorită cărui fapt, practic, fiecare variantă ar fi fost reprodusă aproape în întregime, fiind încărcată, în plus, de cifre şi litere. De aceea am recurs la sistemul sinoptic folosit, ca şi celălalt, în etnomuzicologia noastră, lărgind şi aici porţiunea notată, de la semn la pseudocuvînt. Astfel, pe primul rînd am notat varianta tip, iar dedesubt am trecut variantele, fără a scrie pseudocuvintele care nu au nici o modificare faţă de varianta tip. Lipsa unui cuvînt am notat-o printr-o linie orizontală. Dăm mai jos un exemplu :

1.	An tan tina	Savaraca lina	Savaraca lucica	En tim bom!
2.		Sevarca	Sevaraca lukica	An tan te!
3.	En ten	Savarat calina	Savarat calucita	ten tan!
4.		Sauraca tina	Sauraca tinata	Ili bilim buf!
5.	tine	Saoran caline	————————	An tan tuş/Ou cu albuş.

Astfel prezentat conţinutul colecţiei noastre, sperăm că va putea evidenţia interesul pe care îl prezintă materialul cercetat de noi şi va putea servi totodată şi pentru alte viitoare cercetări, folclorice şi extrafolclorice.

ASPECTS DE LA PROBLÉMATIQUE DU FOLKLORE DES ENFANTS
(Les comptines phoniques)

L'ouvrage représente, en forme raccourcie, une partie de l'étude introductive au volume en manuscrit « Le folklore enfantin », appartenant à la Collection nationale de folklore. Les plus de mille comptines analysées et classifiées sont divisées en deux grands groupes : un groupe où les vers sont thématiques et l'autre où les textes sont constitués de mots dépourvus de contenu sémantique. L'exposition des caractéristiques du deuxième groupe fait l'objet de l'étude ici présentée. Puisque les textes des comptines de ce groupe sont utilisés seulement en tant que matériel phonique, l'auteur les nomme d'un terme propre : *comptines phoniques* ; le terme de *pseudomots* est introduit pour les mots dépourvus de contenu sémantique

qui constituent les textes des comptines. Ce dernier groupe est à son tour divisé en deux sous-groupes : 1. *des comptines numériques-phoniques* et 2. *des comptines phoniques simples.*

L'auteur argumente l'hypothèse de l'origine des comptines numériques-phoniques dans la coutume de tirer au sort en utilisant des formules magiques dont les textes n'ont plus été conservés dans cette forme-là : 1) les Daces pratiquaient la coutume de sacrifier pour des buts religieux des hommes tirés au sort, tandis que chez les Romains il y a avait la coutume de la *décimation* comme punition militaire, faisant périr une personne sur dix ; 2) parmi les pseudomots de ces comptines il y en a quelques-uns qui sont communs avec les mots magiques des incantations de guérison ; 3) les textes des comptines numériques-phoniques possèdent un système propre d'organisation métrique — rythmique, différent du système connu de versification ; 4) il y a dix temps, chacun détenant un pseudomot finit bi-, tri-, ou tétrasyllabique, d'où il résulte une forme inconnue du système versifié que l'auteur a nommée d'un terme propre : *forme de rangée décimale.* Les comptines phoniques simples appartiennent au système versifié. Leurs formes sont strophiques, à quatre, à trois et à deux vers ainsi qu'en hémistiche. L'étude expose les schémas rythmiques typiques de celles-ci.

Du fait que le folklore enfantin traditionnel contenait déjà des comptines phoniques, les enfants ont pu assimiler aisément des pièces dont ils ne comprenaient aucun mot. Par cette voie on a ajouté au fond initial quelques exemplaires résultés à la suite des déformations des textes en langues étrangères.

L'auteur expose à la fin le système d'écriture concentrée des variantes littéraires, élaboré et appliqué au cours de la rédaction de l'ouvrage « Le folklore enfantin ».

INTRODUCERE ÎN STUDIUL ALIMENTAȚIEI POPULARE

OFELIA VĂDUVA

1. CONSIDERAȚII GENERALE

Problemă complexă, cu multe implicații în întreaga structură a societății, alimentația populară se circumscrie în ansamblul fenomenelor ce preocupă studiul etnologic al unei grupări etnice.

Cercetarea ei se confundă în linii mari cu însuși studiul istoriei civilizației, de aceea ea a fost apreciată ca fiind unul din indicatorii cei mai semnificativi pentru a măsura gradul de civilizație al unei grupări etnice [1]; unii cercetători îl consideră element-cheie [2], cu multiple corespondențe în structura culturii unui popor, întrucît cercetarea lui prilejuiește evidențierea unor elemente cu bogate semnificații pentru viața tradițională.

Cercetători etnologi contemporani [3] afirmă că pentru caracterizarea specificului cultural al unei unități etnice, studierea aspectelor legate de modul de alimentație este la fel de importantă ca și studierea elementelor dialectale. Fiind un domeniu cultural cu variabile distincte în fiecare moment al vieții omului, elemente ce țin de studiul alimentației se regăsesc în toate manifestările materiale și spirituale ale unei colectivități. Din această perspectivă de înțelegere trebuie să remarcăm faptul că este depășit punctul de vedere care considera că studiul alimentației se limitează la analiza provenienței materiilor prime componente ale regimului de hrană și a rețetelor de preparare. Problema este mult mai complexă, așa cum încercăm să o demonstrăm.

Alimentația tradițională trebuie privită în strînsă interdependență cu toate elementele componente ale vieții grupului social, influențînd și

---

[1] S. Mehedinți, *Coordonate etnografice, Civilizația și Cultura*, Cultura Națională, 1930 p. 22—25.

[2] Don Yoder, *Folk Cookery*, în volumul *Folklore and Folklife*, editat de Richard M. Dorson, Chicago and London, 1972, The University of Chicago Press, p. 327. Amintim cu această ocazie teza determinismului alimentar pe care o susțin unii autori (Josué de Castro, *Geografia foamei*, București, E.S.P.L.P., 1955), explicînd în mod exagerat majoritatea fenomenelor vieții sociale prin caracterul alimentației.

[3] G. Wiegelmann, *Möglichkeiten ethnohistorischer Nahrungsforschung*, în „Etnologia Europaea", vol. I, 1967, nr. 3, p. 186.

fiind influențată, la rîndul ei, de acestea. Modul de hrană influențează aspectele culturale și sociale, comportamentul oamenilor, un aport de seamă avînd, totodată, în starea sănătății grupului cercetat, în evoluția lui biologică. La rîndul lui, modul de alimentație este influențat, evident, de mediu și climă; întîietate, însă, în ordinea factorilor ce au influență asupra lui, o deține structura economică ca și evoluția ocupațiilor. În strînsă corelație cu dezvoltarea economică generală și deci cu problemele legate de modul de alimentație, sînt și factorii sociali, a căror dezvoltare determină schimbări importante în concepția generală asupra diferitelor aspecte ale alimentației. Ca atare, cercetarea modului de hrană nu poate fi concepută fără o cunoaștere prealabilă a contextului social-economic. Totodată o cunoaștere a factorilor culturali ce caracterizează unitatea de studiu este neapărat necesară, întrucît această activitate primordială a omului, ca fenomen de cultură, este adînc ancorată în tradiție — proces istoric de acumulare selectivă de bunuri materiale și spirituale ce se transmit din generație în generație. Tradiția culturală, diferențiată zonal, se regăsește în clare diferențieri zonale în modul de alimentație sau obiceiurile legate de acesta, în așa fel încît anumite produse alimentare pot contribui la caracterizarea sistemului cultural al zonei respective. În acest sens, remarcăm faptul că organizarea gospodăriei tradiționale este o reflectare a modului de alimentație. Anexele gospodărești (uscătorii de fructe, cuptor de pîine, instalații pentru afumat) pot fi prime indicii pentru cunoașterea elementelor preponderente în alimentația tradițională, întrucît modul de hrană impune în mod firesc o anumită structură a gospodăriei și a locuinței.

Influența puternică a tradiției în acest domeniu nu poate însă anihila amprenta din ce în ce mai puternică a generalizării inovațiilor tehnice și urbanizării progresive a satului. Fenomen contemporan de mare importanță, proces complex de restructurare a vechilor tipare ale vieții tradiționale, *urbanizarea* finalizează ceea ce alți factori (de pildă serviciul militar, instrucția publică) începuseră la noi în țară la sfîrșitul secolului XIX, începutul secolului XX — și anume, o oarecare uniformizare a alimentației, prin generalizarea folosirii unor produse specifice regional pînă atunci.

Analiza schimbărilor, îndeosebi a acelora ce se înscriu pe linia modernizării rapide a întregului sistem alimentar al locuitorului satului, vădește cu pregnanță profundele mutații ce se petrec în contemporaneitate — hrana capătă progresiv caracteristicile celei orășenești: complexă, variată tot timpul anului, rețete mai rafinate, sistem tehnic de preparare avansat, folosirea curentă a produselor industriei alimentare.

Se observă adesea, cercetînd transformările contemporane legate de modul de hrană, fenomenul îndeobște cunoscut al existenței unor elemente de cultură aparent moderne, „nefolclorice" [4] care devin „folclorice" prin modul lor de folosire și prin funcțiile lor. Amintim, spre exemplificare, practica folosirii diferitelor forme de pîine din comerț pentru anumite sărbători tradiționale sau ceremonii, folosirea produselor industriei alimentare pentru prepararea unor mîncăruri tradiționale, etc.

Studiate și interpretate conform normelor cercetării moderne, hrana și aspectele legate de ea pot constitui elemente codificate ale unui limbaj

---

[4] Richard Weiss, *Volkskunde der Schweiz*, Zürich, Ed. Eugen Rentsch, 1946, p. 146.

în care o societate „traduce inconștient structura sa" [5], devenind, în acest fel, relevante puncte de reper în înțelegerea multor aspecte ale culturii și civilizației populare.

2. METODOLOGIA DE CERCETARE

Lipsa unor preocupări speciale anterioare în acest domeniu, în țara noastră, îngreunează demersul nostru metodologic. Situația României nu este însă singulară. Pe plan mondial, cercetări speciale destinate acestei teme au început destul de tîrziu în timp. Putem consemna o singură excepție, și anume Franța, țară unde preocupările legate de modul de alimentație se conturează încă din secolul XVIII [6].

Pentru definirea stadiului actual al cercetărilor în acest domeniu, ca și pentru înscrierea în context mondial a cercetărilor românești, vom rezerva partea I a lucrării, pentru o trecere în revistă a principalelor curente și orientări, subliniind metodele de cercetare și, implicit, problematica abordată de unii cercetători din alte țări (firește ne vom referi numai la unele exemplificări semnificative, remarcînd meritele cît și eventualele lor scăderi).

În partea a II-a vom analiza evoluția cercetărilor românești, adăugînd unele puncte de vedere personale în studiul acestei teme.

I. Existența unor preocupări referitoare la modul de alimentație al satului se profilează în scrierile călătorilor, ale căror relatări descriptive cuprind numeroase și utile informații referitoare la hrana populară în secolele XVIII — XIX — relatări ce rămîn și astăzi surse de preț în informarea științifică. Se cuvine a fi reamintite, pentru completarea fugarei noastre priviri retrospective, realele contribuții ale precursorilor „etnologiei franceze a alimentației", ale căror lucrări constituie valoroase puncte de referință pentru studiul temei (vezi nota 6). Meritul lor incontestabil, acela de a fi menținut interesul pentru problemele legate de alimentație (deși substanța lucrărilor o constituie problemele legate de alimentația clasei burgheze), este atenuat, privit din punctul nostru de vedere, de descriptivismul abundent, folosit ca unică metodă de lucru.

Începutul secolului XX marchează orientarea unor cercetători de valoare spre aspectele legate de modul de hrană tradițional. Primul pas l-a făcut Franz Bóas (1921) [7], prin prezentarea unei colecții de rețete de

---

[5] Cl. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, III, *L'origine des manières de table*, Paris, Ed. Plon, 1968, p. 411.

[6] Printre precursorii etnologiei alimentației este socotit P.J.B. Le Grand d'Aussy, supranumit „tatăl etnologiei franceze a alimentației". Lucrarea lui — *Histoire de la vie privée des Français*, Paris, 1783 — este o descriere a obiceiurilor franceze referitoare la hrană. J. A. Brillat Savarin — *La Physiologie du goût*, Paris, 1879— deși se ocupă cu precădere de bucătăria burgheză, menține prin lucrările sale interesul pentru problemele legate de alimentație. În 1894, Louis Bourdeau — *Histoire de l'alimentation, substances alimentaires, procédés de conservation, histoire de la cuisine. Étude d'histoire generale*, Paris — afirma: „meniul unui banchet va servi mai bine la cunoașterea problemelor umane decît descrierea evenimentelor de război, o carte de bucate mai bine decît un set de hîrtii diplomatice, iar statistica produselor alimentare mai mult decît povestea intrigilor de curte" (p. 2).

[7] Franz Boas, *Ethnology of the Kwakiutl*, în „Annual Report of the Bureau of American Ethnology", 1921, p. 35.

bucătărie, punctînd astfel, prin autoritatea sa ştiinţifică, începutul viitoarelor preocupări închinate acestei teme.

Şi într-adevăr, curînd, oameni de ştiinţă din diferite ţări ale lumii au început cercetări sistematice, pe baza unor metode ştiinţifice, ale căror rezultate s-au concretizat în studii de specialitate de subliniată rezonanţă pentru evoluţia căutărilor în acest domeniu. Încă de la început, abordarea diacronică a modului de alimentaţie se înscrie printre preocupările de mare frecvenţă ale cercetătorilor din multe ţări[8]. Unii dintre ei şi-au propus prin studiul alimentaţiei să releve diferenţierile etnice prin sesizarea aspectelor singulare caracteristice fiecărui popor în parte. Totodată, studierea problemei în discuţie, pe unităţi geografice mai mici de lucru, pe regiuni, a fost şi continuă să fie o metodă larg folosită.

În acest sens, teoreticienii americani ai ecologiei culturale [9] au lansat teoria analogiei între *regiune* — ca unitate culturală — şi ecosistemul biologic; regiunea nu este o varietate de elemente culturale adunate la un loc, ci este o demarcare spaţială a configuraţiei socioculturale şi a peisajului cultural, care intervine cînd o societate se adaptează la mediul său într-un mod specific.

Privită din perspectivă ecologică, o „regiune culturală" este un „dialog" între grup şi mediul înconjurător, realizat cu ajutorul culturii sale. Aceste premise teoretice servesc ideii larg răspîndite azi printre specialiştii în acest domeniu, conform căreia alimentaţia populară, variabilă regional, este corespunzătoare tradiţiei culturale a regiunii respective, reprezentînd transpunerea concretă a întregului sistem cultural al zonei. Făcînd, în acest sens, o referire la ţara noastră, subliniem faptul că bucătăria populară, uneori complicată şi încărcată de bogate semnificaţii, nu este doar o simplă împlinire a unor necesităţi biologice, ea se integrează în specificul culturii populare din zona respectivă, unele din produsele ei putînd fi considerate (desigur cu circumstanţele de rigoare) elemente de artă populară.

Aşadar, studiul alimentaţiei, mai mult poate decît alte domenii ale vieţii materiale sau spirituale, impune cunoaşterea prealabilă de ansamble a civilizaţiei şi culturii grupului, în scopul înţelegerii multiplelor implicaţii ale temei în discuţie în întregul sistem, cu precădere în scopul înţelegerii dinamicii fenomenelor în acest domeniu.

În această idee, etnologii americani au lansat conceptul „foodways" — concept ce se referă la întregul sistem interrelaţionat al problemei alimentaţiei — procurarea, distribuirea, păstrarea, prepararea, consumul şi împărţirea hranei la toţi membrii unei societăţi anume. Conceptul ar

---

[8] Pentru exemplificare amintim lucrările: A. Maurizio, *Histoire de l'alimentation vegetale*, Paris, Payot, 1932; J. C. Drummond and A. Wilbraham, *The Englishman's Food: A history of Five Centuries of English Diet*, London, 1939; A. Gottschalk, *Histoire de l'alimentation et de gastronomie depuis la Préhistoire jusqu'à nos jours*, Paris, 1948; M. Dembińska, *Les méthodes de recherches sur l'alimentation en Pologne médiévale*, în „Archaeologia Polona", vol. 2, 1959, p. 141—152; idem, *Food consumption in Mediaeval Poland*, Warszawa, 1963, 263 p.; A. Kowalska-Lewicka, *Peasants Food in the Middle Ages and the Usefulness of Ethnographic Sources for our studies*, în „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", an. XIII, 1965, nr. 4, p. 755—766; G. Wiegelmann, *Möglichkeiten etnohistorischer Nahrungforschung*, în „Ethnologia Europaea", vol. 1, 1967, nr. 3, p. 185—194.

[9] Julian Steward, *Theory of Culture Change*, Urbana, 1955.

reprezenta, în esență, un „complex cultural" [10], sugerînd, astfel, posibilitatea receptării aspectelor legate de alimentația populară ca fenomene culturale. Desigur, fără anumite reticențe științifice, s-ar putea ajunge la unele exagerări, întrucît nu trebuie pierdute din vedere rosturile biologice și economice ale hranei.

Studiile cercetătorilor americani sînt, cu toate acestea, utile contribuții științifice pentru înțelegerea problematicii de cercetare a alimentației, ca și a modalităților de analiză și interpretare a lor din perspectivă culturală. După 1940 se formează în S.U.A. Comitetul pentru cercetarea obiceiurilor legate de hrană al Consiliului Național al Cercetării (National Research Council's Committee on Food Habits) și Comitetul pentru hrană și nutriție (Committee on Food and Nutrition), în conducerea cărora au fost cooptate bine cunoscutele cercetătoare în antropologia culturală Ruth Benedict și Margaret Mead — al căror aport ulterior, în studiile interdisciplinare ce s-au efectuat, este de mare importanță.

Contribuții de o reală valoare științifică, din punct de vedere metodologic, au adus elevii școlii funcționaliste a lui B. Malinowski. Dintre aceștia se detașează prin originalitatea studiilor sale Audrey Richards [11].

Studiul contextului sociocultural al alimentației în Africa, examinarea relațiilor umane ca fiind determinate de nevoile de hrană, prilejuiesc cercetătoarei engleze posibilitatea evidențierii funcțiilor sociale și culturale ale acesteia, reușind să releve mecanismele „culturale" ale producerii, preparării și împărțirii hranei. Susținînd multipla funcționalitate a hranei în structura unei societăți, ea ajunge la concluzia că întreaga organizare economică și socială este destinată producerii acesteia. Audrey Richards pune bazele unei teorii sociologice a alimentației, care ar modela și, în ultimă instanță, ar simboliza toate raporturile umane.

Concluzii de acest gen, bazate pe material rezultat din studiul unor popoare primitive, nu își găsesc corespondențe în lumea noastră. Ele rămîn valoroase contribuții științifice, dar nu pot fi aplicate realității înconjurătoare.

Punctul de vedere funcționalist, ale cărui merite au fost relevate în nenumărate rînduri în literatura de specialitate, are, referitor la tema supusă atenției noastre, unele scăderi dintre care principala pare a fi confuzia între cauzalitate și efect, scădere, dealtfel, comună întregului sistem funcționalist.

A. Richards intenționează să analizeze relațiile umane ale unei societăți ca determinate de nevoile de hrană, arătînd cum foamea formează sentimentele care leagă împreună membrii fiecărui grup social. Influența vădită a punctului de vedere determinist — hrana determinantă a tuturor manifestărilor oamenilor — atenuează în atenția cercetătoarei adevăratele cauze ale unor atitudini umane, minimalizînd, în acest fel, influența factorilor economico-sociali, politici, istorici, asupra alimentației.

---

[10] Jay Allan Anderson, *Scholarship on Contemporary American Folk Foodways*, în „Ethnologia Europaea", vol. V, 1971, p. 57, Don Yoder, *op. cit.*, p. 325—350.

[11] Din lucrările ei, menționăm : *Hunger and work in a savage tribe; a functional study of nutrition among the Southern Bantu*, London, 1932 și *Land, labour and diet in Northern Rhodesia. An economic study of the Bemba tribe*, London, 1939.

Şi din punctul de vedere structuralist, metoda de lucru, ca şi concluziile cercetătoarei, sînt susceptibile, în anumite direcţii, de unele observaţii : „Acolo unde A. Richards vede primatul unei activităţi care le determină pe celelalte [hrana n.n.] noi nu vedem decît polivalenţa unui sistem de gîndire, puterea de exprimare a unui limbaj" [12].

Cam în aceeaşi perioadă, în Franţa, reputatul folclorist A. van Gennep, studiind riturile de trecere caracteristice culturii franceze, este preocupat de unele aspecte ale alimentaţiei populare. El îşi îndreaptă atenţia cu precădere asupra obiceiurilor legate de modul de hrană, considerînd că numai acestea fac parte din obiectul de cercetare al folclorului. În acest sens, el afirmă că „aspectul economic, statistic şi demografic al alimentaţiei ... este în afara cadrelor folclorului" [13].

Meritul lui, în direcţia care ne interesează, rămîne acela de a fi pus la dispoziţia cercetătorilor unul din primele chestionare în problemele hranei populare şi de a fi emis „principiul participării alimentare" [14], subliniind în acest fel implicaţiile sociologice ale acestei probleme. Referindu-se la luarea mesei în cadrul obiceiurilor din ciclul vieţii, Van Gennep spune : „masa funerară este o veritabilă masă de comuniune, ca şi masa de botez sau de nuntă ; ea simbolizează legăturile de rudenie, vecinătate şi prietenie care unesc membrii unui grup social restrîns, legături pe care circumstanţele obişnuite ale vieţii tind fără încetare să le slăbească dacă nu să le distrugă" [15].

O abordare metodologică a cărei originalitate şi rafinament ştiinţific sînt bine cunoscute este promovată de Cl. Lévi-Strauss, care ne propune o analiză pe baze structuraliste a modului de alimentaţie.

Studierea mitologiei americane îi prilejuieşte savantului francez ocazia relevării locului fundamental al hranei în mituri. Prin reducerea acestei realităţi la unele concepte fundamentale vizînd esenţa fenomenelor, el stabileşte perechi de opoziţii pe baza cărora efectuează analizele lui de mare ingeniozitate şi subtilitate ştiinţifică. Pornind de la categorii empirice cum sînt cele de crud şi preparat, proaspăt şi alterat, L. Strauss arată cum pot fi ele folosite ca „instrumente conceptuale pentru a degaja noţiuni abstracte şi a le înlănţui în propoziţii" [16]. Cu alte cuvinte, pornind de la noţiuni concrete legate de hrană, printr-o analiză de mare profunzime ştiinţifică, se poate reuşi demonstrarea existenţei unei logici a gîndirii, evidenţierea legităţilor general valabile ce guvernează mitologia unui popor. În acest fel, primele trei volume din seria *Mythologiques* (I. *Le cru et le cuit*, 1964 ; II. *Du miel aux cendres*, 1966 şi III. *L'origine des manières de table*, 1968, în care este prezentat şi un mic tratat de etnologie culinară) oferă direcţii inedite de cercetare a sistemului culinar, sistem care, după părerea autorului, mediază raporturile între om şi univers : „... regimuri alimentare, bune maniere, ustensile de masă sau de igienă moderează schim-

---

[12] Yvonne Verdier, *Pour une ethnologie culinaire*, în „L'Homme", tome IX, 1969, nr. 1, p. 50.

[13] A. van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, tome IV, Paris, Editions Auguste Picard, 1938, p. 924.

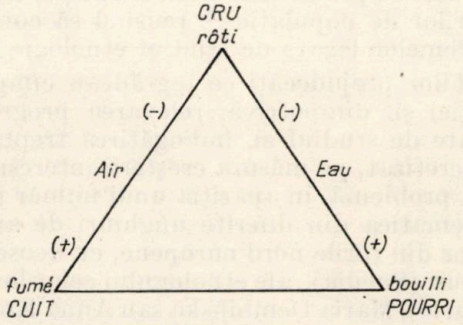
[14] Idem, tome II, Paris, 1946, p. 501.

[15] Idem, p. 777.

[16] Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, I, *Le cru et le cuit*, 1964, p. 9.

burile noastre cu lumea, le impune un ritm calm, liniștit și domestic" [17]. Savantul francez situează activitatea culinară pe o poziție intermediară între natură și cultură — acestea fiind două dintre conceptele fundamentale folosite în analiză.

Reluînd o idee a sa mai veche [18], L. Strauss prezintă un model de analiză structurală a hranei, al cărui cadru îl constituie un triunghi. Analizînd modul de hrană în general, etnologul francez a găsit că aceasta se reduce la 3 posibilități (stări); prima ar fi — *starea genuină, proaspătă* **(CRU)**, apoi *starea de preparate prin contact nemijlocit sau mijlocit cu focul* **(CUIT)** și ultima — *starea alterată prin proces natural pînă la un anume grad de fermentare* **(POURRI)**. Pe baza acestor trei categorii, care de fapt concentrează nenumărate variante posibile, autorul trasează un triunghi



Triunghiul culinar

pe care el l-a numit *culinar*. În interiorul triunghiului fundamental, Lévi-Strauss indică un alt triunghi, care se referă la rețete de preparare, desigur cele mai simple : fript (rôti), fiert (bouilli) și afumat (fumé). Scopul acestei scheme nu este să epuizeze toate rețetele posibile, ci să ilustreze o transformare prin altele, să sugereze forme intermediare într-o infinită complexitate. Acest model îi servește reputatului etnolog „drept cadru formal pentru a exprima alte opoziții de natură cosmologică sau sociologică" [19], el putînd fi diversificat, transformat, adăugîndu-se mereu alte dimensiuni modelului, pe măsura complexității sistemului culinar respectiv și a intențiilor cercetătorului (ca urmare, se pot integra aspecte diacronice, cele care privesc ordinea, prezentarea mîncărurilor, chiar gesturile însoțitoare luării mesei).

În concepția structuralistă, studierea hranei poate furniza totodată cadrele abordării semantice a problemelor; practicile culinare devin, în acest caz, un limbaj sau, după Roland Barthes, un *meta-limbaj* — prin care se exprimă mecanisme inconștiente proprii fiecărui grup studiat.

În încercarea noastră de detașare a unor relevante contribuții științifice în studiul alimentației populare, o mențiune aparte se cuvine etnologului german Günter Wiegelmann — autoritate mondială în pro-

---

[17] Idem, III, *L'origine des manières de table*, 1968, p. 421.
[18] Claude Lévi-Strauss, *Le triangle culinaire*, „L'Arc", tom. 26, 1965, p. 19—29.
[19] Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, III, p. 396.

bleme de alimentație populară — a cărui lucrare *Alltags- und Festspeisen: Wandel und gegenwärtige Stellung* [20] este considerată cea mai completă analiză a sistemului alimentar la nivel național. Îmbinarea perfectă între studiul istoric [21] și cel etnologic a datelor legate de hrană este întregită de o prezentare cartografică minuțioasă (26 hărți) ilustrînd existența și difuziunea unor aspecte. În acest fel, G. Wiegelmann demonstrează o dată mai mult avantajele folosirii, ca metodă de lucru, a studiului interdisciplinar al problemelor, pentru înțelegerea dinamicii fenomenelor, a structurii și morfologiei lor, a integrării lor în sistemul cultural respectiv.

În lucrările sale, etnologul german încearcă să precizeze în ce măsură alimentația poate fi un *indicator* pentru profilul cultural al unui grup sau pentru tendințele modificărilor culturale. El privește cercetarea alimentației în corelație cu problemele de aculturație, cu problema de mare actualitate a mișcărilor de populație [22], reușind să confere un înalt prestigiu științific problemelor legate de studiul etnologic al alimentației.

Părăsirea vechilor prejudecăți ce îngrădeau cîmpul de cercetare în domeniul alimentației și, dimpotrivă, relevarea progresivă a multiplicității aspectelor legate de studiul ei, îmbogățirea treptată a metodologiei de cercetare s-a concretizat, pe măsura creșterii interesului stîrnit, pe plan mondial, de această problemă, în apariția unui număr însemnat de studii ce abordează problematica din diferite unghiuri de analiză. Se remarcă studiile cercetătorilor din țările nord europene, cu deosebire Sigurt Erixon și Nils-Arvid Bringeus (Suedia), ale etnologului cehoslovac Michal Markus, Eszter Kisban (Ungaria), Maria Dembińska sau Anna Kowalska — Lewicka (Polonia) etc. Studierea problemelor referitoare la modul de hrană al diferitelor popoare constituie o preocupare de mare actualitate a unor organisme internaționale FAO, UNESCO, OMS. Sub auspiciile acestor organisme au loc colocvii, se editează publicații în care specialiști în materie își spun cuvîntul în problemele alimentației [23], căutînd soluții pentru unele aspecte ce frămîntă umanitatea.

II. a) Așa cum arătam mai sus, în țara noastră studiul alimentației a intrat relativ tîrziu în domeniul preocupărilor științifice ca obiect aparte de studiu. Cercetători din diferite domenii științifice au abordat tangențial problema numai din punctul de vedere ce interesa știința respectivă, folosind implicit metodele acesteia.

---

[20] G. Wiegelmann, *Alltags- und Festspeisen: Wandel und gegenwärtige Stellung*, Marburg, 1967. Lucrarea se bazează pe materialele din „Atlas der deutschen Volkskunde" (1930—35).

[21] Începînd cu sec. XVI, împarte istoria modului de hrană german în patru perioade, relevînd ideea că *noul* în modul de hrană este adoptat întîi de clasele suprapuse, în mediul rural el pătrunzînd mai tîrziu.

[22] G. Wiegelmann, *Ethnologische Nahrungsforschung in Deutschland*, în „Ethnologia Europaea", vol. V, 1971, p. 99—108.

[23] UNESCO, vol. XXIV, 1974, nr. 2 (avril-juin), „Impact science et societé; La science et l'alimentation de l'homme". Din sumar selectăm: Henri Dupin, *Les facteurs qui influencent les habitudes alimentaires dans les pays en voie de developement*, p. 149—155; Uwe Kracht, *Aspects nutritionnels de la production et de la distribution des denrées alimentaires*, p. 163—177; Ibrahim Q. Saadeh, *Mesurer les effets de la nutrition sur le developement et le comportement humains*, p. 189—195.

Istoria amintește uneori acest aspect al evoluției societății, dar „ca tot ceea ce este prea obișnuit și statornic în viața omenească" [24], este în genere sumar prezentată în cadrul preocupărilor istoriografice.

Relatările laconice, dealtfel, pe care le putem selecta din materialul informațional privind trecutul, se referă mai cu seamă la alimentația păturilor sociale suprapuse, needificatoare, decît în mică măsură, pentru caracterizarea acestui aspect al civilizației tradiționale.

Științele economice s-au preocupat de tema în discuție numai sub aspectul schimburilor comerciale de produse alimentare, al ponderii acestora în economia țării, al cererii de consum a populației.

Statistica a urmărit cunoașterea nivelului de trai al locuitorilor satului; întrucît hrana constituie una din componentele de bază ale nivelului de trai, statisticienii și-au îndreptat atenția cu precădere asupra problemelor legate de alimentația populară.

Valoroase rezultate științifice s-au obținut prin cercetarea bugetelor de familie, folosindu-se metoda selecției tipic proporționate în alegerea gospodăriilor supuse studiului. Cercetarea bugetelor de familie înseamnă înregistrarea pe o anumită perioadă a veniturilor, cheltuielilor, provenienței materiilor prime și consumului zilnic al alimentelor de bază din fiecare gospodărie studiată [25]. Cercetarea a fost extinsă la teritoriul întregii țări și la toate categoriile de populație; ea relevă unele concluzii de certă valoare în studiul etnologic al alimentației, întrucît exprimă cu claritate ponderea anumitor produse alimentare, preferințele locuitorilor pentru consumul zilnic sau pentru sărbători.

Știința care a acordat, încă din secolul XIX, o atenție cu totul specială problemelor legate de alimentația țăranului român a fost *medicina*.

Problema a fost studiată din două puncte de vedere: a) cercetări de fiziologie și fiziopatologie, ce au adus contribuții în studiul nutriției individuale — s-a studiat valoarea nutritivă a alimentelor și s-a măsurat cantitatea de proteine, grăsimi, hidrocarbonate absorbite de organism; b) considerîndu-se alimentația ca una din cele mai importante probleme ale igienei și medicinei sociale, s-a încercat aplicarea rezultatelor obținute în problemele sănătății poporului.

Studiile medicilor [26] au scos în evidență, pentru sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, carențele nutritive ale hranei obișnuite a

---

[24] I. Clau lian, *Alimentația poporului român în cadrul antropogeografiei și istoriei economice*, București, Fundația pt. lit. și artă, p. 8.

[25] M. Biji, E. Barat, *Metoda monografică în studiul satelor din RPR*, în „Revista de statistică", an. V, 1956, nr. 3, p. 5—26; R. Cressin, L. Apolzan, *Cercetarea selectivă a bugetelor de familie*, în „Revista de statistică", an. VII, 1958, nr. 2.

[25]Dintre numeroasele lucrări ale medicilor consemnăm: Gh. Crăiniceanu, *Igiena țăranului român. Locuința, încălțămintea. Alimentațiunea în diferitele regiuni ale țării și în diferite timpuri ale anului*, București, Lito-tipografia Carol Göbl, 1895; I. Felix, *Povestește despre hrana țăranilor*, București, 1901; idem, *Igiena laptelui*, București, 1903, extras din „Analele Academiei Române", seria II, tom. XXVI, nr. 1, N. Lupu, *Alimentația țăranului român*, în „Viața românească", 1906; G. Proca și Gh. T. Kirileanu, *Cercetări asupra hranei țăranului*, București, „Buletinul Societății de Științe din București", an. XVI, 1907, nr. 1 și 2; G. Banu, *Biologia satelor*, București, Cultura națională 1927; idem, *Sănătatea poporului român*, București, Fundația pt. lit. și artă, 1935; G. Benetato, *Problema alimentației pentru individ și colectivitate*, Cluj, Asociația pentru literatura română și cultura poporului român, 1939; idem, *Alimentația țăranilor din Ardeal și Banat*, București, extras din numărul festiv al „Revistei de igienă socială", an. X, 1940, nr. 1; idem, *Considerațiuni generale asupra problemei alimentare*, ibidem.

țăranului român din anumite regiuni ale țării. Dacă uneori hrana corespundea cantitativ normelor cerute de medicină, calitativ ea era total necorespunzătoare. În general, medicii au subliniat pentru începutul secolului nostru simplitatea și monotonia hranei țăranului din zonele cercetate, de tip predominant vegetal, și nocivitatea folosirii preponderente a porumbului.

Metodele folosite de medici au fost variate. Notăm dintre acestea : — „*metoda observării directe*" (proprie „Școlii Sociologice de la București", printre elevii căreia se numărau mulți dintre medici), prin care se înregistrau de către cercetător felul și calitatea alimentelor consumate de un individ sau de o familie pe un timp determinat ; — metoda „*carnetelor de menaj*" în care un membru al familiei care a primit în prealabil instrucțiuni consemna zilnic alimentele consumate în gospodărie ; — o metodă de laborator, cea „a *bilanțului nutritiv*" pe baza căreia se poate preciza rația alimentară teoretică ; — cercetarea „*consumului anual familial*" pe baza unui punctaj bine precizat. Această metodă prezenta anumite avantaje, respectiv, lua în considerare alimentația familiei în întregime — ca unitate socială și economică — iar faptul că cercetarea privea o perioadă naturală de timp—anul—dădea posibilitatea culegerii de informații asupra unui întreg ciclu de viață și muncă agricolă, cu toate variațiile specifice sezoniere și locale [27]. Eficacitatea acestei metode de cercetare a făcut ca ea să rămînă și azi unul din procedeele de mare valoare pentru studierea alimentației locuitorului satului.

O problemă legată de metodologia de cercetare o reprezintă modificările ce le suferă regimul alimentar în raport cu anotimpul, sexul, vîrsta și munca depusă de fiecare individ. Medicii au căutat în studiile lor să surprindă și aceste aspecte sociologice, demonstrînd astfel viziunea de înaltă factură științifică ce i-a ghidat în cercetările lor.

Rezultatele obținute de medici ne sînt deosebit de utile deoarece oferă un bogat material faptic (chiar descrieri de obiceiuri), propice unor comparații și interpretări de pe poziții etnologice [28].

Ca un amendament ce l-am putea aduce valoroaselor lor cercetări ar fi generalizarea pripită a unor date obținute prin investigarea parțială a realității, pe baza unor cercetări, este adevărat deosebit de serioase, în anumite zone izolate, neconcludente pentru caracterizarea de ansamblu a țării noastre.

Sociologia a studiat, la rîndul ei, modul de alimentație în mediul rural, căutînd să stabilească relațiile sociale ce se nasc în legătură cu procurarea, prepararea și consumarea hranei. Școala Sociologică de la București introduce studiul alimentației în contextul biologic — unul din cele patru cadre pe care se fundează concepția sociologică a școlii inițiate și conduse de Dimitrie Gusti. S-a preconizat, totodată, completarea studiului biolo-

---

[27] D. C. Georgescu, *Problema alimentației țărănești* „Sociologia românească", an. 1, 1936, nr. 2, p. 6—10.

[28] Pe baza informațiilor ce le deținea, folosind metoda de analiză comparativ-istorică, dr. I. Claudian scrie lucrarea *Alimentația poporului român în cadrul antropogeografiei și istoriei* (1939). Concluziile sale, urmare a unei profunde analize evolutive a modului de alimentație a poporului român, comparativ cu alte popoare europene sînt : obiceiuri alimentare arhaice și subnutriția păturii țărănești la acea dată.

gic al alimentației în cadrul monografiilor sociologice, printr-un amplu studiu al obiceiurilor alimentare. Pentru o cercetare completă și organizată, se indică un punctaj, după care trebuie să se desfășoare ancheta [29], iar pentru o cercetare de adîncime a problemelor legate de alimentație se pune la dispoziția celor interesați un plan de lucru amănunțit [30]. Concepția metodologică de cercetare a alimentației are la bază binecunoscutele cadre (geografic, biologic, istoric și psihic) și manifestări (economice, spirituale, etno-juridice și politice) în care teoreticienii Școlii Sociologice împărțeau studiul vieții materiale și spirituale a satului românesc tradițional. În cadrul cercetărilor colective de mare anvergură, organizate în 1938, al căror rezultat s-a concretizat într-o lucrare reprezentativă pentru concepția de lucru a Școlii Sociologice, *60 sate românești*, s-au cules date de mare utilitate asupra alimentației. Această temă urma să alcătuiască volumul III al lucrării, din păcate însă datele au rămas nepublicate. Beneficiem, însă, de un îndreptar prețios de lucru, ale cărui sugestii constituie reliefate puncte de reper în cercetările noastre. Totodată, sub auspiciile Școlii Sociologice de la București s-au publicat în revista „Sociologie românească" unele rezultate ale cercetărilor, pe teme de alimentație, la care o contribuție remarcabilă au adus dr. D. C. Georgescu, A. Cressin, A. Vidican. Marile monografii ale satelor Nerej și Clopotiva acordă o atenție specială unor probleme referitoare la hrana țăranului român.

Ca o concluzie putem sublinia faptul îndeobște cunoscut că, din punct de vedere al problemelor pe care le ridică cercetarea modului de hrană, satul românesc a fost cercetat sporadic și numai ca aspect lăturalnic al altor probleme supuse analizei.

Studii etnografice special destinate acestei teme nu au fost făcute. O descriere amănunțită a componenței hranei țăranului din Moldova la sfîrșitul sec. XIX, începutul sec. XX, a instrumentarului folosit, ca și unele obiceiuri legate de hrană, ne este oferită de suita de materiale intitulate „Bucătăria țăranului", semnate de M. Lupescu în revista „Șezătoarea" (1899 — 1903).

În general, datele sumare ce le posedăm azi sînt rezultatul unor preocupări secundare în cadrul marilor lucrări ce s-au ocupat des tudiul vieții țăranului român. De remarcat în acest sens este lucrarea lui T. Pamfile, *Industria casnică la români* (1910). Autorul prezintă modul de preparare al unor produse provenite din gospodăria țărănească, descriind totodată ingenioasele unelte pe care poporul nostru le-a confecționat în acest scop.

---

[29] În lucrarea *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, sub direcția științifică a prof. D. Gusti, București, Institutul de științe sociale al României, 1940, p. 101—102, ca metodă de lucru pentru cercetarea de teren se indică : — începerea cercetării prin o informare generală asupra problemei și prin consemnarea terminologiei locale. Urmează înregistrarea amănunțită a listelor de mîncare folosite în sat și a rețetelor de bucătărie. Pentru aceasta trebuie studiate un număr cît mai mare de familii, variate ca stare socială, știință de carte, număr de membri. Cercetarea alimentației complete pe cîteva zile consecutiv, repetarea ei în diferite „perioade alimentare" ale anului sînt alte indicații menite să asigure seriozitatea unei bune cercetări de teren.

[30] Idem, cap. *Plan pentru cercetarea obiceiurilor alimentare țărănești* de T. Herseni și Witold Truszkowski, p. 103—108.

În ultimul timp, s-au realizat unele studii vizînd aspecte zonale ale alimentației populare [31]. Totodată s-a realizat un prim pas în cartografierea unor elemente legate de hrana populației, prin transpunerea pe hartă a diferențierilor caracteristice între satele zonei Porțile de Fier [32].

Un progres îl constituie în momentul de față includerea acestui aspect în tematica *Atlasului Etnografic al României* în fază de pregătire. Chestionarul întocmit este o călăuză convenabilă pentru culegerea de date de teren, necesare întocmirii hărților din viitorul atlas, reușind să atingă majoritatea problemelor principale, în limitele impuse de natura lucrării.

Dar fiindcă trebuie făcută o netă deosebire între ancheta de teren realizată în scopul alcătuirii unui Atlas, marcată de o oarecare viteză în execuție și implicit de un contact superficial cu terenul, și cercetarea științifică de profunzime care impune legătura strînsă cu realitatea satului, chiar integrarea, pe cît posibil, în aceasta, se simte necesitatea precizării problematicii de studiu adecvate satului românesc, cît și folosirea unor metode destinate abordării problemelor conform cerințelor moderne ale cercetării științifice.

b) Opinii asupra tematicii de cercetare etnologică a alimentației populare. Studiul alimentației tradiționale oferă două mari cîmpuri de cercetare, ale căror contururi deși uneori se interferează pot fi distinse : *alimentația obișnuită* și *alimentația ceremonială*. În fiecare din aceste două secțiuni se disting trei aspecte : al procurării, preparării și consumării hranei, cu problemele adiacente lor. O schemă redusă a principalelor probleme de studiu, ce le ridică cercetarea alimentației populare, ar arăta conform planșei alăturate.

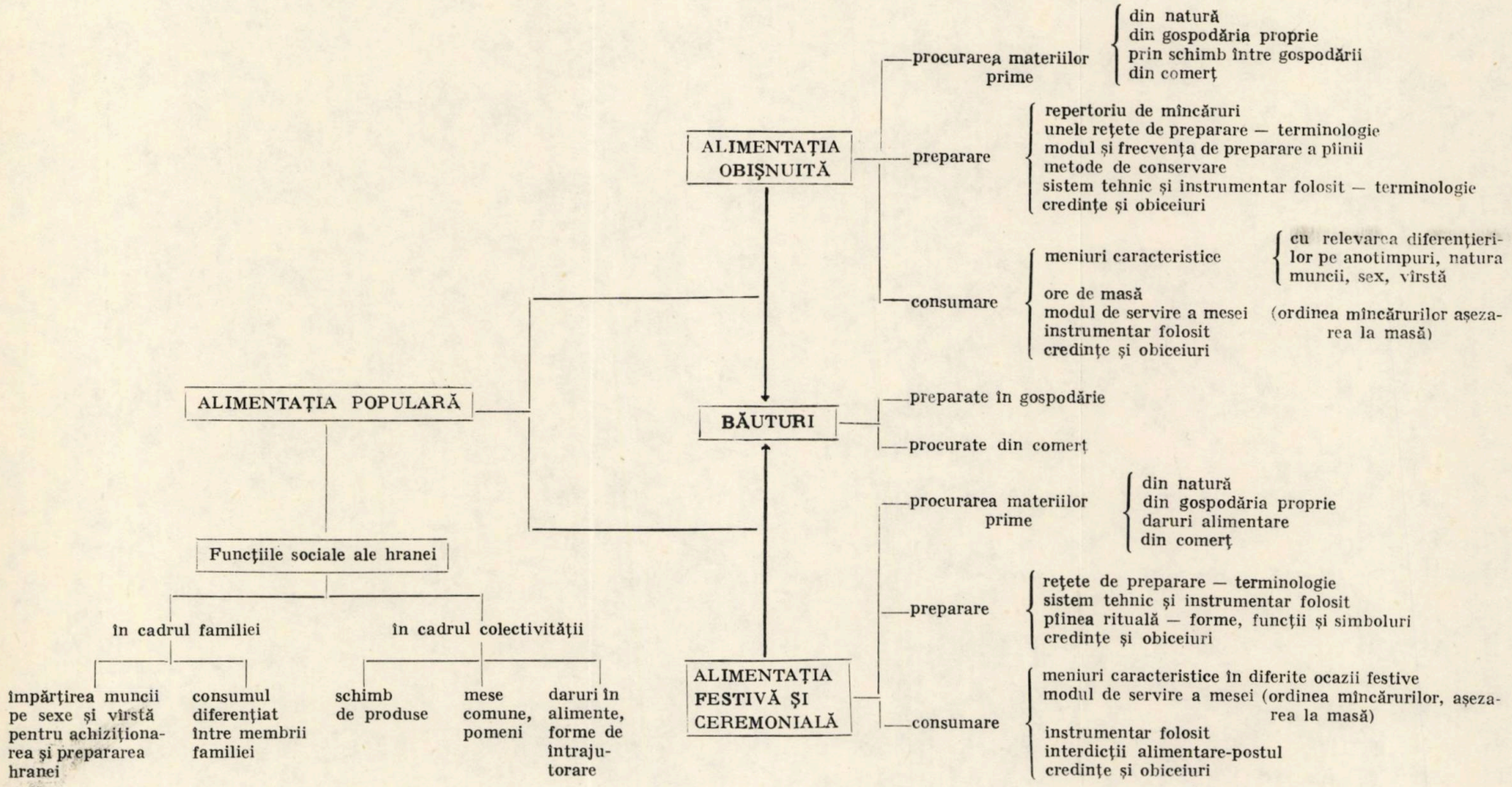
După cum se observă, schema are în vedere în primul rînd aspectele economice, întrucît considerăm că pentru caracterizarea specificului alimentar, fie pe țara întreagă, fie zonal, este necesar să începem cercetarea prin studiul bazei economice a unității de studiu respective. Un aspect însoțitor al majorității subpunctelor este studierea sistemului tehnic folosit și a instrumentarului, știut fiind că sistemul tehnic al unui grup social este element definitoriu pentru stabilirea gradului de civilizație al societății respective [33]. Instrumentarul culinar, fiind unicul element material a cărui putere de rezistență în fața efectului distrugător al timpului o depășește cu mult pe cea a hranei și al cărui progres de-a lungul timpului a atras după sine progresul modului de alimentație, se dovedește a fi

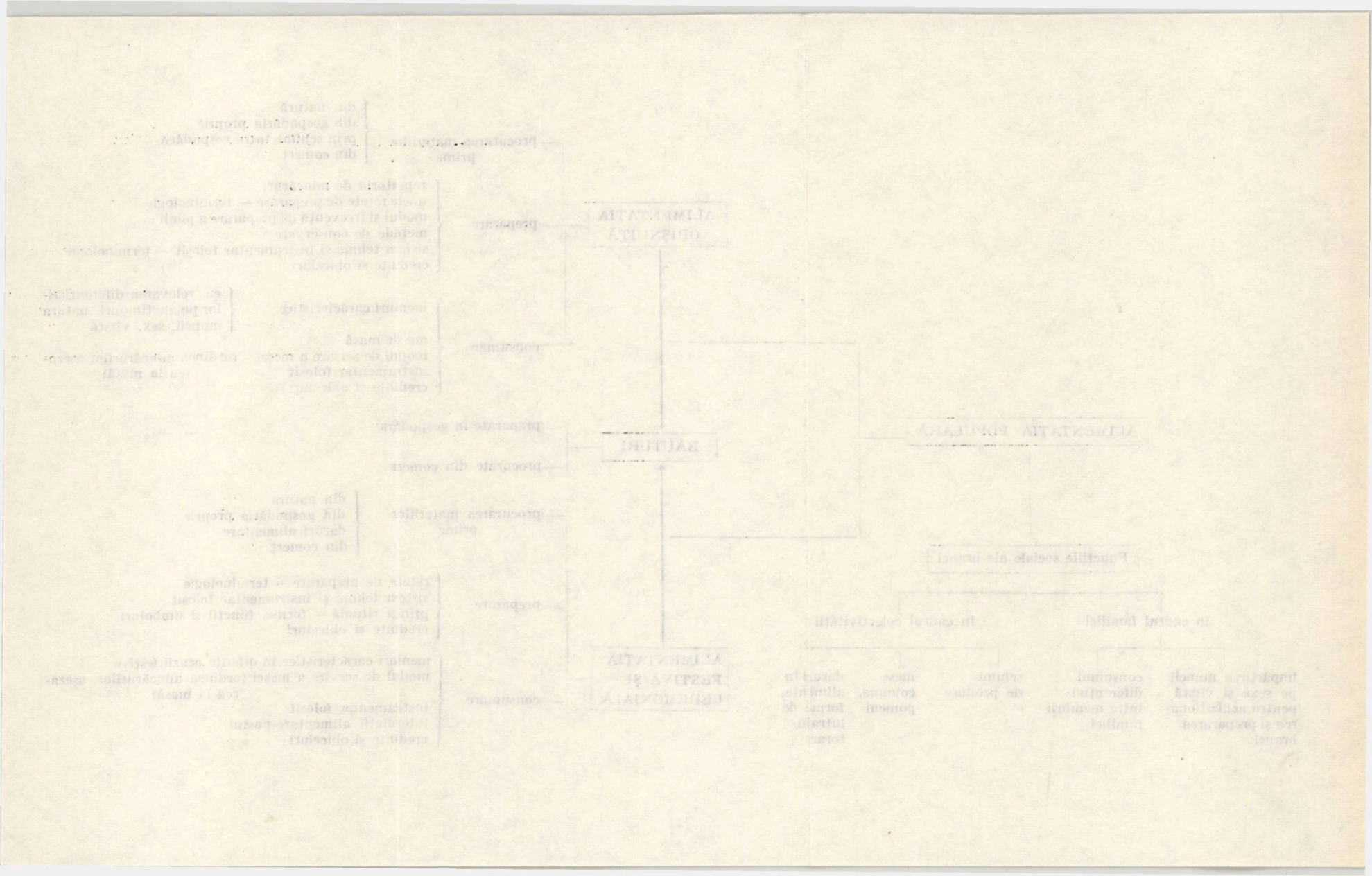
---

[31] L. Drăgușin, *Alimentația ocuitorilor în comuna Cantemir*, Dolj, în „Revista noastră", V, 1945—1946, nr. 5—8, p. 132—136 ; A. Tița, *Fructele în alimentația populară în zonele Lăpuș-Maramureș și Zărand—Hunedoara*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967", Cluj, 1969, p. 531—547 ; V. Cogălniceanu, capitolul *Hrana*, în *Etnografia Văii Bistriței-zona Bicaz*, Piatra Neamț, 1973, p. 365—395 ; O. Văduva, *Mobilier și instrumentar de bucătărie*, în „Oltenia", 1974, nr. 1, p. 79—85 ; idem, *People's Food in the Iron Gate Zone*, comunicare ținută la Second International Conference for Ethnologic Investigation into Food Economy", Helsinki, 1973, în curs de publicare ; idem, *Considerații privind forme, ornamente și simboluri ale pîinii*, comunicare ținută la Sesiunea Științifică a Muzeului de Artă Populară, 1974, în curs de publicare ; idem, *Reminiscences communes de civilisation archaique sud-est européene à l'époque moderne — L'âtre et l'instrumentaire nécessaire à la préparation de la nourriture a l'âtre —*, comunicare ținută la al III-lea Congres Internațional de Studii Sud-Est Europene, București, 1974.

[32] O. Văduva, Cartograma „Alimentația după structura materiei prime", în *Atlasul Porțile de Fier*, București, Edit. Academiei R. S. România, 1973.

[33] M. Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947, p. 34.


ALIMENTAȚIA POPULARĂ
Funcțiile sociale ale hranei
în cadrul familiei
în cadrul colectivității
împărțirea muncii pe sexe și vîrstă pentru achiziționarea și prepararea hranei
consumul diferențiat între membrii familiei
schimb de produse
mese comune, pomeni
daruri în alimente, forme de întrajutorare
ALIMENTAȚIA OBIȘNUITĂ
procurarea materiilor prime
din natură
din gospodăria proprie
prin schimb între gospodării
din comerț
preparare
repertoriu de mîncăruri
unele rețete de preparare — terminologie
modul și frecvența de preparare a hranei
metode de conservare
sistem tehnic și instrumentar folosit — terminologie
credințe și obiceiuri
consumare
meniuri caracteristice
cu relevarea diferențierilor pe anotimpuri, natura muncii, sex, vîrstă
ore de masă
modul de servire a mesei (ordinea mîncărurilor așezarea la masă)
instrumentar folosit
credințe și obiceiuri
BĂUTURI
preparate în gospodărie
procurate din comerț
ALIMENTAȚIA FESTIVĂ ȘI CEREMONIALĂ
procurarea materiilor prime
din natură
din gospodăria proprie
daruri alimentare
din comerț
preparare
rețete de preparare — terminologie
sistem tehnic și instrumentar folosit
pîinea rituală — forme, funcții și simboluri
credințe și obiceiuri
consumare
meniuri caracteristice în diferite ocazii festive
modul de servire a mesei (ordinea mîncărurilor, așezarea la masă)
instrumentar folosit
interdicții alimentare-postul
credințe și obiceiuri



indispensabil unei analize complete a acesteia. În altă ordine de idei, influența orașului, industrializarea mereu crescîndă a tuturor zonelor țării își spun în primul rînd cuvîntul în acest domeniu, astfel că analiza lui reflectă intensele mutații ce se petrec în lumea satului contemporan.

Un alt aspect căruia îi acordăm un loc important în schemă este cel spiritual — obiceiuri și credințe — cu o pondere, desigur, mărită în alimentația destinată unor ceremonii și festivități. Consistența deosebită a hranei în aceaste ocazii, grija pentru varietatea mesei și prepararea atentă a mîncărurilor au rolul de a sublinia importanța evenimentului respectiv pentru viața oamenilor. Luarea mesei, oferirea de daruri alimentare sînt elemente aproape nelipsite din sistemul unui ritual, ale cărui finalități nu pot fi atinse decît prin consumarea tuturor actelor componente, fiecare din aceste acte avînd o funcție bine precizată în ansamblul ritual.

G. Wiegelmann sesizează faptul că prin cercetarea acestui aspect obținem material comparativ pentru stabilirea importanței unei sărbători, a unui obicei. El consideră că pentru ierarhizarea sărbătorilor din viața omului și, în general, pentru analiza modului de organizare a vieții sînt trei variabile de care trebuie să se țină seama : *limba*, *alimentația* și *portul* [34]. Marea varietate a mîncărurilor, multitudinea materiilor prime, procedeele, uneori complicate, de îmbinare a acestora oferă variante mai bogate chiar decît portul, mărind posibilitatea de ordonare a însemnătății diferitelor sărbători și evenimente din viața omului. Potrivit unor vechi practici și tradiții din cadrul sărbătorilor de peste an sau al ceremoniilor legate de obiceiurile din ciclul vieții (naștere, nuntă, înmormîntare), activitatea culinară a țăranului român, deosebit de bogată, poate furniza elemente de analiză temeinică pentru dimensionarea importanței acestor sărbători și a semnificației obiceiurilor legate de ele, contribuind totodată la sublinierea unor aspecte ale specificului etno-cultural tradițional.

O atenție specială se cuvine acordată metodelor de conservare, victorie cîștigată de om în lupta sa cu acțiunea vătămătoare a timpului asupra alimentelor, în scopul creării unor rezerve de hrană diferențiate sezonier. Tehnicile de conservare, variate zonal, evidențiază unele note specifice ale grupului studiat, contribuind la definirea personalității lui în contextul cultural general.

Aspectele sociale ale studiului alimentației populare sînt relevante, deoarece procurarea, prepararea și, mai ales, consumarea hranei mijlocesc crearea și păstrarea legăturilor între oameni.

Pe baza studierii modului tradițional de împărțire a muncii destinate achiziționării și preparării hranei în cadrul gospodăriei se pot evidenția aspecte de certă semnificație pentru analiza relațiilor familiale sau pentru analiza funcțiilor familiei (economică, educativă). „Masa e un eveniment social" [35], afirmă etnologul francez Jean Michéa, referindu-se la semnificația luării mesei pentru evoluția relațiilor între oameni în general, între membrii unei familii în special.

---

[34] G. Wiegelmann, *Möglichkeiten ethnohistorischer Nahrungsforschung*, în „Ethnologia Europaea", vol. I, 1967, nr. 3, p. 186.

[35] Jean Michéa, *L'alimentation*, în *Ethnologie générale*, volum publicat sub redacția lui Jean Poirier, Paris, 1969, p. 861.

c) Unele metode de cercetare la teren și prelucrare a datelor. În cercetarea alimentației populare nu trebuie să se piardă din vedere procesul de urbanizare, a cărui influență se exercită și asupra modului de alimentație. De aceea, cercetarea trebuie făcută diferențiat, pe *zone preorășenești* (unde influența orașului e mai mare) și *zone preponderent rurale* (unde se constată menținerea unui oarecare conservatorism în modul de alimentație).

Metoda de lucru la teren pe baza unui chestionar, general valabilă în etnologie, dă bune rezultate pentru consemnarea variatelor aspecte legate de alimentația tradițională și surprinderea schimbărilor intervenite pe parcurs. Completarea unui chestionar de alimentație necesită alegerea unor informatori de vîrstă medie, întrucît aceștia înțeleg și acceptă marile transformări ce se petrec sub ochii lor, putînd ajuta substanțial cercetătorul în stabilirea ponderii elementelor tradiționale în modul de hrană, în înțelegerea felului în care acestea se integrează în noul curs al vieții satului.

Metoda Școlii Sociologice de la București de integrare în viața satului sau, după expresia lui Malinowski, a „observatorului participant", adesea folosită de etnologii contemporani, oferă ocazia surprinderii unor elemente de subtilitate, ca și a unor corelații semnificative între hrană pe de o parte și alte aspecte ale realității satului, pe de altă parte.

Dintre numeroasele metode de prelucrare a materialului cules pe teren trebuie aleasă, ca în orice cercetare științifică, cea care corespunde obiectivelor cercetării, intențiilor autorului. În ultimă instanță, cerința de căpătîi într-o investigație pe tema alimentației este efortul de a nu te mărgini la prezentarea materiilor prime componente și a rețetelor de preparare — idee perimată, după cum am arătat mai sus, în studiile moderne referitoare la alimentația populară. Rezultatele unei bune cercetări pe această temă depind de puterea cercetătorului de a depăși descriptivismul, de arta lui de interpretare a datelor de pe poziții științifice superioare, care să ducă la generalizări și concluzii teoretice.

O metodă ce pe plan internațional cîștigă mereu noi adepți este abordarea diacronică a problemei pe bază de informații arheologice, documente sau, pentru perioade mai recente, memoria informatorilor. Această metodă ocazionează stabilirea structurii și funcției hranei în cursul dezvoltării economice, sociale și etno-culturale a societății, sublinierea evenimentelor istorice care au marcat schimbări importante în hrana locuitorilor. Continuarea cercetării în zilele noastre, cînd comerțul socialist de stat asigură materii prime variate, iar industria alimentară pătrunde din ce în ce mai mult la sate, în așa fel încît se ajunge, în general, la o anumită standardizare a hranei, remarcă totuși existența unor aspecte caracteristice încă zonal, corespunzătoare contextului cultural al regiunii respective.

Pe măsura evoluției satului, puterea de persistență a tradiției scade, cu precădere în modul de hrană obișnuit. Principalele caracteristici tradiționale se identifică în alimentația ceremonială sau festivă, reprezentînd adevărate relicte culinare.

...„ Chiar atunci cînd o populație trece la stadii tehnice mai avansate, ea continuă a păstra, în paralel, și tehnicile sale alimentare anterioare, unele din ele îmbrăcînd, uneori, veșmîntul unui ritualism, care le

transformă în fenomene spirituale, în tehnici magice fără de scop economic"[36]. Ca atare, pornind de la studiul alimentației ceremoniale și festive se pot reconstitui vechi elemente ale alimentației de zi cu zi a țăranului român, în cazul unei priviri retrospective pe această temă.

Folosirea metodelor moderne de cercetare (statistică matematică, eșantioane, modelare) conferă valențe de sinteză rezultatelor științifice în general. Și în unele probleme ale cercetării alimentației populare, folosirea acestora dă posibilitatea reliefării unor convingătoare concluzii. De pildă, se pot face studii statistice (pe categorii sociale, de sex sau vîrstă etc.) pentru stabilirea frecvenței anumitor alimente în consumul obișnuit sau cel festiv. Se relevă, astfel, preferințele membrilor colectivității raportat la resursele materiale, la vîrsta sau sexul lor — problemă de esență în înțelegerea multor aspecte referitoare la modul de viață al unui grup social.

Metoda *eșantionului reprezentativ sau proporțional* (după denumirea lui în matematică), utilizată, în general, în scopul cunoașterii frecvenței sau determinării tendinței medii de evoluție a unui fenomen la nivelul unei colectivități [37], este utilă cercetării unor aspecte legate de alimentația populară.

Dorim să studiem de exemplu un obicei legat de prepararea pîinii și să estimăm niște frecvențe privind diversele ei moduri de preparare. Pentru a realiza o analiză corectă, va trebui să facem un sondaj reprezentativ în raport cu grupele de vîrstă, de muncă sau sex (depinde ce criteriu este luat în considerare) care compun colectivitatea.

Presupunem că populația, care are N indivizi, e formată din k straturi sau grupe, grupele avînd respectiv N_1, N_2, ... N_k indivizi.

Dacă ne propunem să efectuăm un sondaj de 5% din populație, acest sondaj (n) va fi divizat astfel :

$$n_1 = 5\% \times N_1,\ n_2 = 5\% \times N_2 \ldots N_k = 5\% \times N_k$$

unde

$$n_1 + n_2 + \ldots n_k = n,\ \text{iar}\ n = 5\% \times N$$

(*n* este volumul total al sondajului).

Există formule pentru determinarea volumului eșantionului în funcție de gradul de precizie dorit pentru calculul mediilor sau frecvențelor.

Modelul matematic este o reprezentare menită să descrie evoluția sau comportarea în timp a unui fenomen, folosind elemente și tehnici matematice. Această reprezentare trebuie să pună în evidență componente sau trăsături esențiale ale sistemului, împreună cu relațiile, corelațiile, interdependențele sau condiționările dintre ele. De obicei, reprezentarea se face cu ajutorul unor analogii, scheme sau tipare apropiate de intuiția sau experiența umană. Un model matematic este format din variabile și parametri care pot fi fie cunoscute, fie necunoscute ; între aceste variabile și

---

[36] H. H. Stahl, *Sociologia satului devălmaș românesc*, vol. I, București, 1946, p. 97.

[37] Vezi și Cornelia Belcin și Alexandru Popescu, *Aplicațiile eșantionării în realizarea Atlasului etnografic al României*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. XIV (1969), nr. 6, p. 447—461.

parametri există anumite legături — relaţii funcţionale (ecuaţii sau identităţi). Pe baza unor ipoteze făcute asupra parametrilor, variabilelor sau relaţiilor funcţionale, cercetătorul urmăreşte să exprime elemente necunoscute în funcţie de elementele cunoscute, adică să expliciteze soluţia modelului. Prin această explicitare se descrie evoluţia sau comportarea în timp a fenomenului sau sistemului modelat. Un model matematic se construieşte greu, întrucît definirea elementelor modelului necesită un material foarte bogat, din care să se poată desprinde trăsături esenţiale. În plus, este necesară o bogată experienţă de matematician. Un prim pas spre modelul matematic este, de obicei, construirea unui model iconic — reprezentare rezumativă şi în acelaşi timp sugestivă (reprezentare grafică, schemă etc.), care ilustrează unele trăsături esenţiale, elemente de ordine şi structură.

Un astfel de model iconic de hrană înseamnă, de exemplu, reprezentarea evoluţiei cîtorva tipuri esenţiale de alimente şi modul lor de preparare, *specifice* unei categorii sociale, de vîrstă sau sex sau unei regiuni.

Pornind de la ideea „Triunghiului culinar" al lui Lévi-Strauss, putem imagina, pentru ţara noastră, un model al alimentaţiei populare tradiţionale realizat pe un *cerc*. În anumite privinţe, acesta poate fi considerat mai sugestiv, întrucît pe cerc se pot determina poli opuşi, cu tranziţii gradate de la un tip de aliment la altul (Fig. 1).

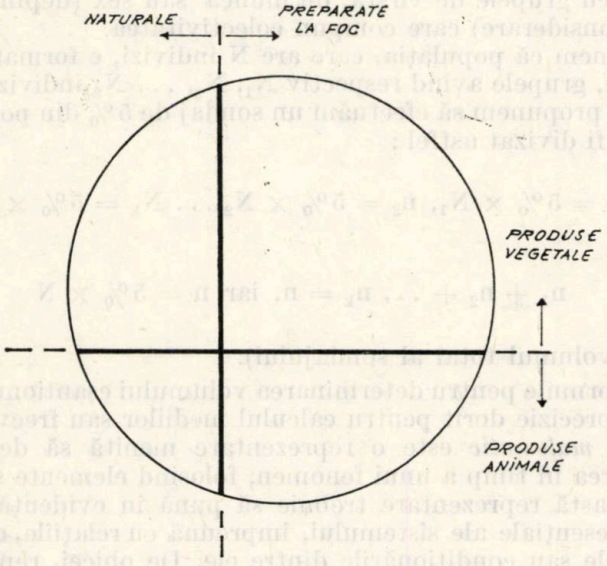


Fig. 1

Extremele pe orizontală corespund alimentelor care se pregătesc exclusiv la foc sau exclusiv fără foc. Extremele pe verticală corespund mîncărurilor vegetale/animale care fac legătura între prepararea naturală şi la foc (de ex. afumături, conserve).

Prin reprezentarea pe un cerc divizat excentric, prin prefigurarea unor sectoare de diverse arii (fiecare din ele reprezentînd un tip de aliment)

se pot ilustra ponderilor diverselor tipuri de mîncăruri în consumul alimentar obișnuit sau festiv. Parcurgînd cercul într-un sens (de ex. invers acelor ceasornicului), aceasta permite urmărirea continuă a tuturor tipurilor de alimente și a legăturilor lor din punct de vedere al preparării lor (Fig. 2).

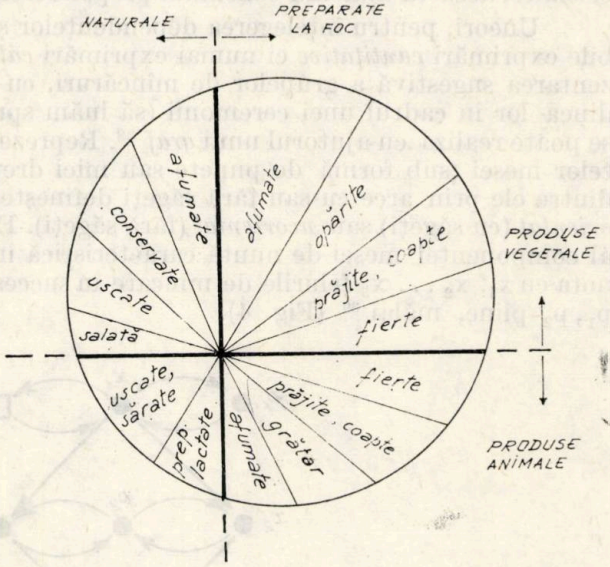


Fig. 2

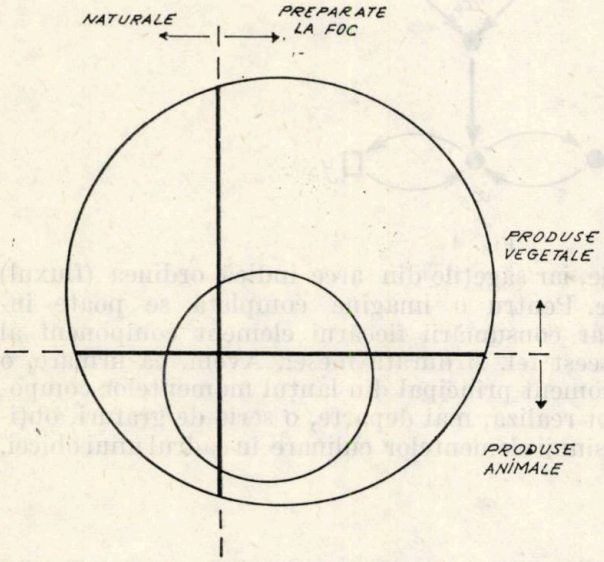


Fig. 3

După aceleași criterii se pot descrie prin cercuri interioare clase de alimente corespunzînd la diverse ceremonii sau ocazii festive, realizîndu-se

astfel o imagine comparativă unitară a sistemului alimentar al unei colectivități. Totodată se pot abstrage din schemă tendințele extreme în consumul alimentar.

Exemplificăm printr-un model al alimentației la nuntă (Fig. 3). Se observă că sectorul din cercul interior dreapta jos este mult mai mare decît celelalte, aceasta indicînd consumul preponderent de carne la nuntă.

Uneori, pentru înțelegerea dependențelor și legăturilor, nu sînt posibile exprimări *cantitative* ci numai exprimări *calitative*. De exemplu, reprezentarea sugestivă a grupelor de mîncăruri, cu legăturile dintre ele și ordinea lor în cadrul unei ceremonii (să luăm spre exemplificare tot nunta) se poate realiza cu ajutorul unui *graf* [38]. Reprezentarea grafică a componentelor mesei (sub formă de puncte sau mici dreptunghiuri) și a legăturilor dintre ele prin arce cu sau fără săgeți definește ceea ce se cheamă un *graf orientat* (cu săgeți) sau *neorientat* (fără săgeți). Exemplificăm printr-un graf al componenței mesei de nuntă caracteristică în satul Runcu (Gorj). Vom nota cu x_1, x_2 ... x_5 felurile de mîncare în succesiunea lor, cu y —băuturile, p_1, p_2 pîine, mălai [39] (Fig. 4).

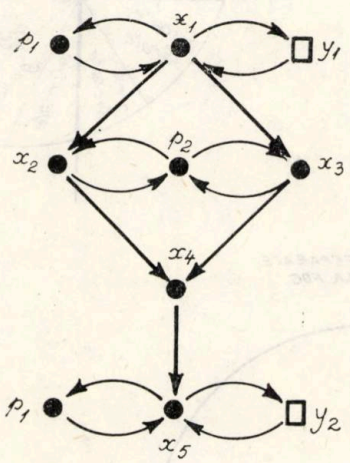


Fig. 4

Arcele indică legăturile, iar săgețile din arce indică ordinea (fluxul) diferitelor feluri de mîncare. Pentru o imagine completă se poate indica pe arce timpul necesar consumării fiecărui element component al mesei, graful sugerînd, în acest fel, și durata mesei. Avem, ca urmare, o descriere sintetică a unui moment principal din lanțul momentelor componente ale unui obicei. Se pot realiza, mai departe, o serie de grafuri, obținîndu-se un tablou al succesiunii elementelor culinare în cadrul unui obicei.

*

[38] Vezi A. Kaufmann, *Metode și modele ale cercetării operaționale*, București, Edit. științifică, 1967, vol. 2.

[39] Am notat cu x_1, x_2 ... x_5 felurile de mîncare (x_1— murături, x_2— varză cu carne, x_3— piftie, x_4— ciorbă, x_5 — friptură), p_1 —pîine, p_2 — mălai, y_1 — țuică, y_2 — vin.

Posibilitățile de prelucrare și interpretare a datelor obținute prin cercetarea problemelor alimentației populare sînt multiple. Noi am selectat pe acelea ce ni s-au părut mai sugestive și cu o mai largă aplicabilitate. Folosirea lor impune cunoașterea aprofundată a realității, avînd în vedere faptul că diferitele aspecte ale alimentației au implicații diverse și, uneori, neașteptate, în structura și funcțiile sistemelor sociale și culturale. O cercetare atentă, de oarecare subtilitate, relevă numeroase fațete, unele de pregnantă valoare, a căror prelucrare conform exigențelor moderne ale cercetării științifice poate contribui la obținerea unor imprevizibile rezultate științifice. Cunoașterea problemelor legate de modul de hrană și evoluția lui este utilă atît unei înțelegeri corecte a modului de viață tradițional, cît și a schimbărilor radicale ce au loc în contemporaneitate.

INTRODUCTION À L'ÉTUDE DE L'ALIMENTATION POPULAIRE

Cet ouvrage représente, dans la littérature roumaine de spécialité, une première approche théorique des problèmes liés à l'étude de l'alimentation populaire. Il traite en particulier de la méthodologie de recherche propre à ce thème.

Dans une brève introduction, le sujet est circonscrit au sein de l'ensemble des phénomènes de civilisation et culture traditionnelle qui caractérisent un groupe social.

L'auteur passe ensuite en revue les principaux courants et orientations sur le plan mondial, en soulignant les méthodes de recherche, et il y inclut la problématique étudiée par quelques chercheurs d'autres pays.

Une analyse de l'évolution des recherches roumaines, met ensuite l'accent sur la contribution apportée par différentes sciences socio-historiques qui se sont occupées de cet aspect de la vie traditionnelle.

Enfin, quelques points de vue personnels sur l'étude de ce thème sont exposés. Un schéma approfondi tente de préciser la problématique de recherche adaptée aux réalités roumaines, après quoi sont suggérées quelques méthodes de recherches sur le terrain et d'interprétation du matériel recueilli.

AL. I. AMZULESCU, *Cîntece bătrînești*, Editura Minerva, 1974, LXI + 591 (594) pg.

Continuînd seria ediţiilor critice de folclor, Editura Minerva a publicat în 1974 volumul *Cîntece bătrînești* de Al. I. Amzulescu. Această nouă apariţie — după *Balade populare românești*, Editura pentru literatură, 1964, 3 vol. — contribuie la realizarea unei imagini cuprinzătoare asupra cîntecului epic românesc. Atît *Balade populare românești*, cît şi volumul *Cîntece bătrînești*, recent apărut, în ciuda autonomiei lor, trebuie înţelese într-o viziune unitară, scopul urmărit de autor fiind realizarea capitolului de cîntec epic din cadrul Corpusului naţional de folclor. În volumele apărute pînă acum, Al. Amzulescu parcurge etape în definirea metodologiei de studiu a categoriei literare „cîntec epic", în definitivarea aparaturii ştiinţifice celei mai adecvate genului, adaptarea tehnicii de transcriere şi prezentare celei mai cuprinzătoare, atît sub aspect filologic cît şi sub aspectul relaţiei text-melodie, selectarea pieselor reprezentative ale genului.

Pentru a înţelege exact valoarea contribuţiei ştiinţifice, în aspectele enumerate, aduse de Al. Amzulescu în volumul *Cîntece bătrînești* este, cred, necesară o reactualizare, fie şi succintă, a contribuţiilor anterioare cuprinse în volumele *Balade populare românești*.

Pe baza unui fond de aproximativ 1400 de variante de cîntec epic, rezultate din despuierea a 162 de volume şi broşuri — conţinînd asemenea material — apărute într-un secol de activitate editorială, Al. Amzulescu a întreprins o acţiune de sistematizare şi clasificare după triplul criteriu al conţinutului temei, structurii şi greutăţii specifice a fiecărei teme în ansamblul repertoriului. A rezultat — credem — cea mai sistematică formulă de organizare a materialului epic românesc. Clasificarea lui Al. Amzulescu (I. *Fantastice*; II *Vitejeşti* — 1. Ciclul cotropitorilor (turci — tătari); 2. Haiducii; 3. Hoţomanii — ; III. *Păstoreşti*; IV. *Despre Curtea feudală*; V. *Familiale* — 1. Îndrăgostiţii; 2. Soţii; 3. Părinţi şi copii; 4. Fraţii; VI. *Jurnale orale*) oferă, în afara logicii categoriilor, posibilitatea de a urmări evoluţia genului de la eposul cu conţinut mitologic pînă la confluenţa acestuia cu cîntecul propriu-zis.

Indicele tematic şi bibliografic reprezintă un moment de sinteză în raport cu seria variantelor introduse în clasificare şi un moment de analiză în raport cu categoriile cîntecului epic, aşa cum apar în clasificare. Cercetătorul a identificat un număr de 352 subiecte diferite de cîntec epic românesc, dînd pentru fiecare subiect nu numai o descripţie a schemei narative, ci şi bibliografia, însoţită de datele tehnice ale piesei (provenienţa, data culegerii), acolo unde acestea au existat. Judiciozitatea cu care a fost întocmit *Indicele tematic* a apărut evidentă abia la confruntarea materialului cu care autorul a operat în volumul *Balade populare românești* cu materialul provenit din înregistrările pe documente sonore, care au făcut obiectul volumului *Cîntece bătrînești*. Deşi Al. Amzulescu a introdus în corpul clasificării anterioare aproape 1500 noi variante de cîntec epic, numărul temelor inedite, care au solicitat numere noi în raport cu *Indicele tematic* publicat în 1964, nu se ridică la mai mult de opt (64*A — *Buica Becheanu*, 70*A — *Dragu*, 113 *A — *Stîngă haiducu*, 116 *A — *Petrişor a lui Sfîrtoc*, 122*A — *Voinea şi Coţofeanca*, 127* A — *Goia*, 183* A — *Beţigaş*, 183 *B — *Năchită*); toate celelalte variante şi-au găsit locul în *Indicele* întocmit anterior. Acest fapt trebuie considerat ca o verificare a corectitudinii şi valorii *Indicelui tematic* al cîntecului epic elaborat de autor.

În cuprinsul aparatului critic al volumului de *Balade populare românești* este inclus, de asemenea, un *Indice alfabetic de teme şi titluri de variante*, capitol de real folos în identificarea poziţiei în clasificare a fiecărui text literar. Am regretat că lipsa de spaţiu nu a permis publicarea unui indice similar în volumul recent apărut.

Se înţelege că observaţii importante, multe dintre ele decisive în acţiunea de înţelegere şi interpretare a cîntecului epic, sînt cuprinse în *Introducerea* volumelor publicate în 1964 în Edi-

tura pentru literatură. Ele sînt în parte continuate şi adîncite în *Introducerea* la volumul *Cîntece bătrîneşti*. Reţinem în mod special discuţia pe care autorul o iniţiază în legătură cu recitativul *parlato* în cîntecul epic românesc. Astfel, Al. Amzulescu evidenţiază pe larg funcţia expresivă a *parlato*-ului, ponderea lui diferită în funcţie de zona folclorică căreia îi aparţine interpretul, legătura care se semnalează între precumpănirea *parlato*-ului şi vîrsta interpretului, poziţiile lui în ansamblul textului, regulile de apariţie, implicit, interdicţiile de utilizare a recitativului în poziţia iniţială a mesajului poetic. Toate aceste observaţii, precum şi cele privitoare la relaţia text-melodie reprezintă aprofundări ale actului complex pe care îl numim ,,cîntec epic", decurgînd din specificitatea materialului cercetat.

Volumul *Cîntece bătrîneşti* însumează în partea de corpus antologic un număr de 107 texte de cîntece epice din cîmpia Dunării, în majoritate covîrşitoare transcrieri de pe documente sonore, mai ales benzi de magnetofon, provenind, majoritatea, din culegeri personale efectuate în perioada 1950—1965. Statistic, cîntecele epice incluse în colecţie provin din următoarele surse : 92 transcrieri de pe benzi de magnetofon, 10 transcrieri de pe cilindri de fonograf sau disc, 3 din fond informaţii, 2 aflate în manuscrise. Colecţia se constituie ca atare dintr-un fond integral inedit ; aceasta justifică observaţia autorului care consideră cu îndreptăţire că ,,noutatea colecţiei ... constă în deplina certitudine a autenticităţii provenienţei ... " (p. V). Găsim utilă informarea că cercetătorul a editat cîntece epice provenind de la mulţi informatori (44), al căror repertoriu l-a folosit elastic, dînd în cazul unor cîntăreţi excepţional dotaţi, cum ar fi M. Constantin (Dolj), M. Burcea (Teleorman), C. Musteţea (Giurgiu), N. Candoi (Olt), Şt. Neagu (Dolj), C. Staicu (Teleorman), Al. Stîngă (Dolj)—informatorii au fost citaţi în ordinea ponderii în care sînt reprezentaţi în antologie — imaginea amplorii şi varietăţii repertoriului pe care aceştia îl posedă. Sub aspectul reprezentării geografice, piesele colecţiei se repartizează după cum urmează : Mehedinţi — 1, Gorj — 1, Dolj — 32, Vîlcea — 1, Olt — 18, Argeş — 5, Teleorman — 23, Dîmboviţa — 2, Ilfov — 8, Prahova 1, Buzău — 1, Brăila — 1, Ialomiţa — 0. Această repartiţie geografică dă implicit imaginea circulaţiei inegale a cîntecului epic, precizează că aria în care trăieşte genul în contemporaneitate este restrînsă mai ales la judeţele din sudul Cîmpiei Române (Dolj, Olt, Teleorman, Ilfov).

Alcătuindu-şi colecţia din piese înregistrate pe documente sonore, Al. Amzulescu a putut da în transcriere imaginea extrem de fidelă nu numai a particularităţilor graiului local, ci şi ansamblul accidentelor de ,,zicere" ale cîntecului epic, a permis să fie surprinsă relaţia textului cu melodia, aşa cum aceasta se realizează în performarea pieselor în realitatea folclorică. În acest domeniu, al transcrierii fidele a textului folcloric, Al. Amzulescu urmează cea mai bună tradiţie ştiinţifică împămîntenită la noi prin O. Densusianu şi C. Brăiloiu. Într-o seamă de privinţe Al. Amzulescu rafinează procedeele tehnice folosite de cercetătorii anteriori, astfel, sistemului utilizat de C. Brăiloiu, care notase silabele de anacruză, sunetele, silabele şi cuvintele de completare, repetiţiile, Al. Amzulescu îi adaugă mărci pentru identificarea recitativului *parlato*, pentru recunoaşterea ,,strofelor libere" prin notarea momentelor în care intervin interludiile muzicale instrumentale care constituie pauze ale cîntării vocale. Notarea tuturor acestor elemente care constituie fenomenul ,,zicerii" cîntecului epic, cărora li se pot adăuga digresiuni narative, strigături de joc, cîntece lirice încastrate în textul cîntecului epic şi prezente în transcrierea tipărită (vezi, de ex. 37 (47) *Doicin*, mg. 2109 a, culeg. Al. Amzulescu, inf. Şt. Neagu, Sadova — Dolj) contribuie — cum remarcă autorul — la ,,întruchiparea cît mai concretă a spontaneităţii cu care cîntecul epic rezultă, în realitatea vie a tradiţiei noastre orale, din împletirea specifică a ,,zicerii" — în acelaşi timp poetice şi muzicale — a baladelor" (p. V — VI). Departe de a îngreuia lectura textului poetic, sistemul de semne adoptat sporeşte interesul cititorului, îl apropie vizual de actul complex al performării autentice a cîntecului epic. Prin redarea riguroasă a configuraţiei complexe a cîntecelor epice, volumul lui Al. Amzulescu reprezintă, fără îndoială, una dintre cele mai valoroase colecţii de cîntece epice editate pînă acum în România.

Volumul *Cîntece bătrîneşti* realizat de Al. Amzulescu permite interesante estimări cu valoare estetică, stilistică, de stil de interpretare. Din simpla lectură a textelor poetice pot fi recunoscuţi interpreţi de cîntec epic care-şi axează performarea pe cîntarea versurilor (C. Mustăţea, Fl. Pucă) în vreme ce alţii preferă adeseori recitativul parlato (N. Candoi, Şt. Neagu), unii interpreţi care galopează pe firul naraţiunii, în vreme ce alţii stăruie asupra detaliilor, poposesc, prin repetări multiple ale versurilor, la răscruci ale drumului epic, unii pentru care acompaniamentul instrumental este inconsistent, bizuindu-şi performarea pe avalanşa ,,zicerii" vocale, în vreme ce alţii îşi gospodăresc cu temei naraţiunea, alternează pasajele de interpretare vocală cu ample interludii instrumentale, odihnind ascultătorii şi pregătindu-i pentru noi şi dramatice întîmplări. Considerăm că această colecţie, prin calităţile de selecţie şi rigoare a prezentării, deschide pentru prima dată perspective fructuoase unor analize privind stilul de interpretare al cîntecelor epice.

În seria observaţiilor cu valoare stilistică decelabile în colecţia pe care o discutăm putem include cu îndreptăţire ,,cazul" Marin Dorcea din Ciuperceni — Teleorman, descoperit

de Ov. Bîrlea. Interpret cu cel mai bogat repertoriu de cîntece epice, M. Dorcea este considerat de Al. Amzulescu interpret tipic pentru stilul „lăutăresc — țărănesc". În interpretarea acestui foarte personal interpret, cîntecele epice devin în mare măsură proză versificată, excepție făcînd motivele de largă circulație pe care cîntărețul le reproduce în formă versificată. Uneori segmentarea în „versuri" a fluxului verbal este facilitată de rimă, care poate apărea însă la intervale silabice extrem de diferite (*Drep' la Constandin Brîncoveanu că se ducea / Fermanu că i-l scotea* p. 499); în unele cazuri segmentarea în versuri pare să nu fie dictată de imperative ale retoricii (— *Taică — zice — , gîtu la tocător că l-oi așeza / Și țara să știi că n-oi da-o/ în mîna turcilor — p. 501*). Această dublă apartenență, la poezie și proză, a versiunilor de cîntece epice ale lui M. Dorcea, ridică multiple întrebări. În scara evoluției genului, ne aflăm oare — prin intermediul acestui interpret — în protoistoria cîntecului epic? În etapa în care narațiunea propriu-zisă abia începe să capete conturul versului? Poate fi, dimpotrivă, considerată această structurare a textului drept expresia unui proces de disoluție a genului la nivelul mesajului? Mi se pare greu de admis această ultimă ipoteză. Este oare stilul lui M. Dorcea singular în marele grup al interpreților de cîntec epic? Oricum, chiar dacă la aceste întrebări nu se poate răspunde lesne, este încă un merit al colecției de a ne fi prezentat un interpret atît de diferit de stilul obișnuit al performerilor de cîntec epic.

În sfîrșit, merită subliniat faptul că Al. Amzulescu augmentează aparatul critic al volumului nu numai cu *Indicele tipologic al variantelor din colecțiile I.E.F.*, ci și cu un număr de *Biografii și repertorii ale informatorilor principali*, instrument de reală importanță în cunoașterea purtătorilor, peste generații, a cîntecelor epice.

Prin calitățile multiple ale volumului *Cîntece bătrînești*, Al. Amzulescu se impune încă o dată ca un cercetător temeinic al folclorului românesc. Întocmită riguros științific, unitară sub aspect metodologic, incorporînd texte alese după criterii complexe, în care factorul estetic a avut întotdeauna prioritate, noua colecție editată de Al. Amzulescu se constituie într-un model al genului. Ceea ce autorul definește cu modestie ca reprezentînd „o nouă etapă în desfășurarea activității predilecte a autorului" constituie în fapt rezultatul unor cercetări de durată, întreprinse cu rigoare și pasiune, spre lauda și prestigiul școlii românești contemporane de folclor.

Constantin Eretescu

Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählliteratur im Protestantismus, herausgegeben von Wolfgang Brückner, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1974, 904 p.

Erich Schmidt este editura care arată cel mai mare interes problemelor de cultură populară, în tot spațiul de limbă germană. Una dintre cele mai recente publicații ale sale o reprezintă acest voluminos manual, dedicat Matildei Hain și consacrat literaturii poporane din epoca Reformei. La el colaborează 12 autori, cei mai cunoscuți fiind W. Brückner, R. Schenda, B. Deneke, H. Schilling, E. H. Rehermann.

Manualul se deschide cu un capitol programatic, intitulat *Problemumkreis* [Delimitarea problemei], semnat de W. Brückner, care explică structura și scopul acestei lucrări, în care „Erzählliteratur" denumește temele și motivele literare care circulă în popor în sec. al XVI-lea și al XVII-lea, chiar dacă nu-și au originea în creația folclorică. Autorii s-au străduit să aibă în mînă tot materialul bibliografic din epoca Reformei, fără a se mulțumi cu cercetarea unor surse indirecte. Într-adevăr, cercetarea are în vedere nu numai opera unor personalități, cum sînt: Kaspar Goltwurm, Hieronymus Rauscher, Job Fincel, Andreas Hondorff, ci și un număr impresionant de calendare, compendii, compilații de tot felul, literatură religioasă, colecții de întîmplări și istorioare din sec. XVI— XVII. Una dintre cele mai frecvente specii literare este, în publicațiile din această perioadă, *exemplul* sau *pilda* — un fel de *loci communes* — care ilustrează diferite idei în retorica religioasă. Ele s-au bucurat de multă atenție în cercetările folcloriștilor occidentali din ultima vreme. Urmează apoi snoava, proverbul, literatura miracolului, legendele, care apar în publicații cu conținut foarte variat, și pe care W. Brückner le analizează și le indică cu exactitate; din asemenea tipărituri se dezvoltă, în sec. XVIII — XIX, aproape toate științele umane, inclusiv folcloristica și etnografia.

Întîia dintre cercetările consacrate unui autor este cea despre *Kaspar Goltwurm*, un compilator luteran, aflat între tradiție și credință, capitol pe care îl semnează B. Deneke (p.

125—178). În lucrări de retorică şi de istorie a bisericii, dar mai ales în calendarul istoric (1553 şi 1554) şi în cartea miracolelor, Goltwurm prezintă numeroase exemple din Antichitate, cum e cel despre deschiderea cutiei din templul lui Appollini, din care se răspîndeşte în toată ţara o ciumă îngrozitoare, ceea ce provoacă moartea unei treimi din populaţie. Opera lui Goltwurm relatează despre numeroase semne miraculoase, prevestitoare de răscoale şi războaie, întîmplări din vieţile sfinţilor, isprăvi ale diavolului etc.

Rudolf Schenda ne oferă un amplu studiu despre *Hieronymus Rauscher şi polemica legendelor protestant-catolice* (179—260). Foarte puţin cunoscut, ca şi Goltwurm, acesta a inclus în opera sa pilde despre dragoste şi pudoare (legenda soţiei lui Putifar), despre boala corpului şi despre răni (reciştigarea frumuseţii pierdute, a buzelor, a limbii şi a mîinilor tăiate), despre muribunzi, morţi şi cadavre vii (înecaţi care îşi recapătă viaţa, spînzuraţi care nu mor, întoarcerea printre cei vii a sufletelor unor morţi), despre diavol (înregistrarea păcatelor pe o mare bucată de pergament), despre animale ascultătoare şi inteligente (zmeul care păzeşte casa unui om, leul care salvează vieţi omeneşti), despre elemente şi lucruri neînsufleţite, care se lasă dirijate de om (rîul acceptă să nu inunde, omul poate opri ploaia, focul se lasă stăpînit, bastonul poate înfrunzi şi rodi).

W. Brückner şi H. Gruppe realizează capitolul despre *Luther, ca personaj de legendă* (261—324). Autorii analizează cu mult spirit de pătrundere colecţiile din sec. XVI — XVII şi ne oferă un catalog al legendelor despre Luther şi Reformă, care au fost publicate în sec. al XIX-lea. El cuprinde 272 de numere, grupate în trei categorii: legendele proevanghelice ale lui Luther, legendele Reformei, legendele catolice împotriva lui Luther şi a protestanţilor.

Studiul următor e datorat lui H. Schilling şi cercetează opera lui *Job Fincel* (326 — 393), teolog, umanist şi medic care a desfăşurat o remarcabilă activitate literară. Reţin atenţia cele peste 700 de istorioare, care provin din diferite ţări europene — una dintre ele vorbeşte chiar de o ciumă care ar fi pustiit întreaga populaţie a Sibiului—, care înfăţişează inundaţii, ploi de sînge, cutremure, incendii, războaie, molime, monştri, semne cereşti şi comete. Pentru studiul prozei populare merită să fie subliniate informaţiile referitoare la plînsul copilului înainte de a se naşte, motiv literar frecvent şi în poveştile noastre populare.

Una dintre cele mai voluminoase şi mai însemnate contribuţii o constituie cea despre *Acţiunile diavolului* (394 — 519), de W. Brückner şi R. Alsheimer, care cercetează legendele despre diavol publicate în sec. al XVI-lea. Prezentarea problemelor pe care le pune cercetarea satanologiei şi a povestirilor despre diavol e urmată de catalogul povestirilor protestante referitoare la acesta. Catalogul cuprinde povestirile din aproape 50 de volume şi însumează 849 poziţii. El constituie un instrument de neînlocuit pentru cei care cercetează legendele, snoavele şi povestirile din sec. al XVI-lea. El aduce de asemenea numeroase completări la catalogul Aarne-Thompson.

Annemarie şi Wolfgang Brückner cercetează *Martorii credinţei şi literatura lor* (521 — 578). Autorii subliniază faptul că pilda e mai mult o funcţie decît o specie literară, deoarece ea vrea să ilustreze o idee, spre a o face mai convingătoare. Ea poate fi scoasă dintr-o povestire de orice tip, de orice specie. Apoi se ocupă de pildele referitoare la vieţile sfinţilor, apărute în calendarele istorice şi bisericeşti, precum şi în martirologii de tot felul.

O încercare de sinteză şi o caracterizare după structură şi conţinut a colecţiilor protestante de exemple din sec. XVI — XVII (*Die protestantischen Exempelsammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts*) ne oferă E. H. Rehermann (580—646). Cercetînd operele unor autori ca J. Aurifaber, J. Mannlius, Z. Rivander, C. Titius, J. D. Ernst ş.a., Rehermann arată că primele îndemnuri pentru alcătuirea colecţiilor de pilde le constituie moda de a redacta vieţile bărbaţilor iluştri şi aceea de a culege „locurile comune". Izvoarele acestora se află în vechiul testament, în istoria antică, în operele istorice şi în cronicile umaniştilor. Din colecţii de materiale puse în slujba bisericii, colecţiile de pilde ajung să cuprindă, pe la sfîrşitul sec. al XVI-lea, aproape numai întîmplări şi istorioare cu funcţie distractivă, ele constituind un pas important spre lucrările enciclopedice din sec. al XVIII-lea.

Un studiu temeinic asupra colecţiei de pilde a lui Andreas Hondorff (*Andreas Hondorffs Promptuarium Exemplorum*) realizează H. Schade (647—704) Această colecţie a fost editată şi tradusă de numeroase ori după 1568; ea a fost utilizată de J. Bolte la comentarea basmelor, iar B. Deneke şi R. Schenda o consideră ca o nepreţuită comoară. Ca şi la alţi autori, pilda exercită la Hondorff o funcţie didactică; ea e menită să desăvîrşească personalitatea umană. Interesează înainte de toate pildele care îşi au originea în legende, basme şi snoave (chiar dacă la Hondorff au alte funcţii decît în povestitul popular curent), precum şi informaţiile despre pricolici şi cele despre personalităţi istorice germane.

Ultima contribuţie din volum studiază tradiţiile de povestit în izvoare omiletice (*Erzähltraditionen in homiletischen Quellen*) şi e semnată de Herbert Wolf (705—756). Acesta prezintă fabulele din opera lui Mathesius, Herberger, Cober, fără a neglija întîmplările despre diavol, legendele istorice şi cele despre sfinţi, anecdotele, miracolele, proverbele.

Volumul mai cuprinde bibliografia operelor cercetate (758—790), literatura secundară (791 — 822), prescurtări şi indice de nume şi de motive (826—903), ceea ce face din acest manual o lucrare uşor de mînuit.

Manualul editat de W. Brückner constituie fără îndoială un eveniment editorial în domeniul cercetării literaturii populare şi poporane. Autorii au depus o muncă susţinută pentru cercetarea uneia dintre perioadele cele mai puţin cunoscute ale culturii germane. Ei au adunat, sistematizat, interpretat şi pus la dispoziţia cercetătorului de pretutindeni un material la care mulţi n-ar fi avut acces. Prin lucrările lor, autorii dezvăluie că unele teme şi motive literare sînt atestate cu 1 — 2 secole mai devreme decît se ştia pînă acum. Monografiile viitoare consacrate unor asemenea teme vor porni de la indicaţiile pe care le dă acest manual.

Autorii privesc materialele pe care le cercetează de pe o poziţie critică, avansată; ei urmăresc funcţionalitatea acestora, înfăţişează gustul literar al epocii, fac consideraţii despre publicul cărora se adresau publicaţiile din sec. al XVI-lea şi al XVII-lea. Pentru cei ce studiază epoca Reformei, manualul rămîne o sursă de mare importanţă, a cărei utilizare nu poate fi evitată.

Ion Taloş

NICOLAE CONSTANTINESCU, *Rima în poezia populară românească*, Editura Minerva, 1973, 213 p.

Preocupări de poetică generală, al căror obiect de studiu să-l constituie creaţia populară, sînt puţine sau puţin semnificative. Lucrări specializate, interesate în aprofundarea „monografică" a unui singur aspect, cum este cercetarea întreprinsă de N. Constantinescu asupra rimei în poezia populară românească, capătă, din această cauză, calitatea de inedit. Lucrarea, care conţine materialul prezentat de autor în teza de doctorat, susţinută la Universitatea din Bucureşti, în 1971, este alcătuită din trei secţiuni: privire istorică, şi parţial critică, asupra „rimei în prozodiile româneşti" — contribuţiile bătrînilor cărturari Miron Costin, Dosoftei, I. Văcărescu etc., ajungînd pînă la lucrările unui Th. D. Speranţa, M. Dragomirescu sau, mai recent, N. Şerban şi I. Lazăr; delimitarea sferei de interes a cercetării şi stabilirea accepţiunii dată diferitelor noţiuni cu care se operează, în „Coordonate teoretice" fiind citaţi şi comentaţi autori cunoscuţi ca M. Grammont, H. Morier, V. Jirmunski, J. M. Lotman, R. Jakobson. Mînuind cu îndeminare materialul teoretic, autorul îl selectează şi interpretează cu autoritate, într-o manieră personală. Ultima secţiune, cea mai cuprinzătoare, se ocupă cu studiul rimei în poezia populară românească.

Calitatea rimei de a dirija, în versuri, ideea este întru totul demonstrată. Versul exprimă asociaţii bine alcătuite, care, spre deosebire de proză, sînt ritmate, constituite din segmente sonore sau sisteme de segmente sonore, în situaţia de comparabilitate. Intonaţia, accentul, analogiile fonice dau calitatea de recitativ textului, calitate păstrată şi în „plan mental", atunci cînd textul poetic nu este „spus", ci numai „gîndit" (B. Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 136).

Pornind de la premisa că orice element de versificaţie, deci şi rima, nu poate fi studiat decît raportat la structura specifică a limbii, N. Constantinescu stabileşte următoarele funcţii ale rimei: funcţia metrică (rima şi măsura versului, tipuri de rime după accent), cea organizatoare (strofa, dispunerea versurilor), funcţia „estetică", de element de orchestraţie, precum şi semantica rimei (rima ca semn, concordanţa fonică şi relaţia de sens). Rima este „omofonia finală a versurilor, cu funcţie metrico-organizatoare, estetică şi semantică, urmare a unui proces de canonizare a repetiţiilor sonore elementare în poziţie finală a rîndului ritmic".

Pentru limba română autorul apreciază drept cele mai frecvente rimele oxitone şi paroxitone.

Perioadele monorimice sînt calificate ca „cel mai arhaic mod de unire a versurilor prin mijlocirea rimelor" (naşterea versurilor cu rimă încrucişată, adusă în discuţie în subdiviziunea despre „funcţia organizatorică a rimei", şi pătrunderea acestora în literatura cultă sînt privite ca urmare a contactelor culturale, împrumuturilor, modelelor şi „modelor" poetice. Am sugera să nu se neglijeze posibila evoluţie independentă, apariţia elementului necesar într-un moment dat).

Aprecierea rimei se face prin raportare la gustul literar al epocii, la stadiul de evoluție a limbii. Rima este element al structurii poetice, „un semn al codului poetic [. . .] marcă cu funcții multiple" (p. 45). „Are rol de mediator între sonoritate și sens, aflate, la rîndul lor, în raport de interdependență" (p. 46). „Cuvintele rimă pot purta semnificația versului, pot fi neutre sau numai ornamentale" (p. 49).

Privind problema originii rimei „din interiorul fenomenului", autorul leagă apariția acesteia de existența paralelismului în poezie; o consideră drept o formă superioară asonanței, ulterioară acesteia, contrar cercetătorilor care văd în asonanță o formă degradată a rimei exacte (p.56). Originea rimei în poezia românească este discutată în raport de poezia latină din veacul de mijloc, vorbitorii limbii române fiind dintre cei care au preluat și continuat formele poetice ale latinei vulgare (p. 60).

Pentru cercetarea problematicii rimei în poezia populară românească, autorul a selectat un „corpus informațional" (texte poetice populare), gîndit cît mai cuprinzător și ilustrativ, care să acopere întreaga arie geografică a României, să conțină texte din toate genurile și speciile folclorice versificate, să răspundă unui principiu „social-cultural" (reprezentînd medii folclorice și sociale diferite) și, mai ales, să respecte cerința imperioasă a „autenticității" textului folcloric, ca și pe cea estetică (utilizarea termenilor de „literatură populară" / „literatură cultă" creează unele confuzii. Am sugera, pînă la o eventuală discutare și precizare a terminologiei în literatura de specialitate, înlocuirea celui de-al doilea cu formula „literatură de autor").

Succint se trec în revistă calitățile creației folclorice, notîndu-se trăsăturile deosebitoare ale literaturii acceptate ca folclor, de literatura „de autor" („cultă"). Se discută dihotomiile scris/oral, anonim/paternitate cunoscută, tradiție/inovație, valoarea variantelor în folclor, calitatea individuală a acestora față de semnificația variantelor în procesul de creație al autorilor consacrați. Tot acum se menționează existența unor „modele virtuale" consacrate prin transmiterea orală a creației artistice populare.

Ne permitem să observăm că „modelarea" în folclor nu este o consecință a oralității, realizată numai în planul structurii compoziționale, al mijloacelor de expresie și versificație. Modelul nu aparține numai acestui plan, pe care l-am numi formal, ci este o structură psihică, ale cărei coordonate depășesc cu mult limita aspectului exterior. Am spune că modelul facilitează circulația orală, el ajută transmiterea, asimilarea și conservarea bunurilor folclorice și tot el selectează, în raportul tradiție/inovație, elementele necesare și apte de încorporare în specific.

Trecînd la analiza rimei în poezia populară, N. Constantinescu studiază relațiile acesteia cu accentul, consecințele pe care le are asupra rimei raportul vers-rînd melodic, raportul vers-sintagmă, paralelismul (identitatea vers-sintagmă, în prezența paralelismului, ușurează consonanța). Atenție acordă autorul secvențelor monorimice care „corespund adesea secvențelor de conținut [...] în care poate fi divizat poemul" (p. 92). Aceste secvențe indică locul și timpul acțiunii, prezintă actanții sau, în cîntecul liric, contribuie la delimitarea „motivemelor" (în demonstrație se operează pe texte de cîntec bătrînesc, colindă, descîntec).

Se fac observații asupra calității „estetice" a rimei, precum și o statistică a tipurilor de rime din poezia populară românească, în intenția obținerii unor date utile în „cronologizarea faptelor de folclor" (p. 136).

Observația referitoare la rolul estetic și semantic al „rimei-minus" în poezia populară poate fi extinsă și asupra rimelor inexacte, ca și asupra „rimei zero", a căror existență preponderentă autorul o explică prin „primatul acordat de estetica folclorică sensului [. . .] cu rabatul de exigență în ceea ce privește concordanța fonică" (p. 40). Nu trebuie uitat că „normativele" poetice au fost elaborate pornindu-se în analiză de la poezia „de autor". Creația populară orală se bucură de autonomie și forță creatoare, cel puțin tot atît de puternice cît și cealaltă; a accepta ca normă exclusiv observațiile efectuate cu precădere pe textele literaturii „de autor", aducînd cel de-al doilea membru al opoziției ca subordonat este inadecvat.

În continuare este consacrat un număr de pagini notării „tipurilor de rime" conținute în poezia obiceiurilor de peste an, a obiceiurilor „vieții de familie", epică, lirică, proverbe, descîntece : rime lexicale, gramaticale, lexico-gramaticale, gramatical diferite.

În concluzie, autorul stabilește, pentru poezia populară românească, ca fiind cunoscută numai rima împerecheată și varianta acesteia, monorima. Rima inexactă, asonanța, consonanța sînt „un mod propriu de existență a poeziei populare". Rima stabilește între „poezia populară" și cea „cultă" un hotar în timp (p. 188).

Unitatea mijloacelor de expresie, versificație și, implicit, a rimei, aduce o demonstrație în favoarea caracterului unitar al folclorului românesc, prezent sub aparenta diversitate categorială, tematică etc.

Rima în poezia populară românească se dovedește o cercetare analitică și aprofundată a fenomenului folcloric, contribuție remarcabilă la studierea specializată a creației poetice populare.

Sabina Ispas

ERATĂ

Pag. 171,	r. 13,	în loc de:	pe cei I	se va citi:	pe cei doi
Pag. 193,	r. 43,	în loc de:	*Povestește*	se va citi:	*Povețe*

Revista de etnografie și folclor 2/75

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect-principii-metodă-categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.
ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.
OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Izvoare folclorice şi creaţie originală**: Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, 1970, 328 p., 21,50 lei.
AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrîneşti din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.
OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.
ANDREI BUCŞAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.
NICOLAE DUNĂRE (sub redacţia), **Ţara Bîrsei**, I, 1972, 476 p., 52 lei.
ROMULUS VULCĂNESCU, **Coloana cerului**, 1972, 271 p., 27 lei.
GHEORGHE VRABIE, **Structura poetică a basmului**, 1975, 252 p., 16 lei.
ADRIAN FOCHI, **Coordonate folclorice sud-est europene ale baladei populare româneşti**, 1975, 270 p., 28 lei.

MIA NEPRAIZI KUTATÓ CSOPORT KÖNYVTÁRA

Rev. etn. folc., t. 20, nr. 2, p. 101—210, Bucureşti, 1975

I. P. Informaţia c. 401

43 407

Lei 20.